ИСКУССТВО



А — Х — Р — Р

Б Т


АХРР

Художественная редакция В. Н. Перельмана.

Н. М. ЩЕКОТОВ

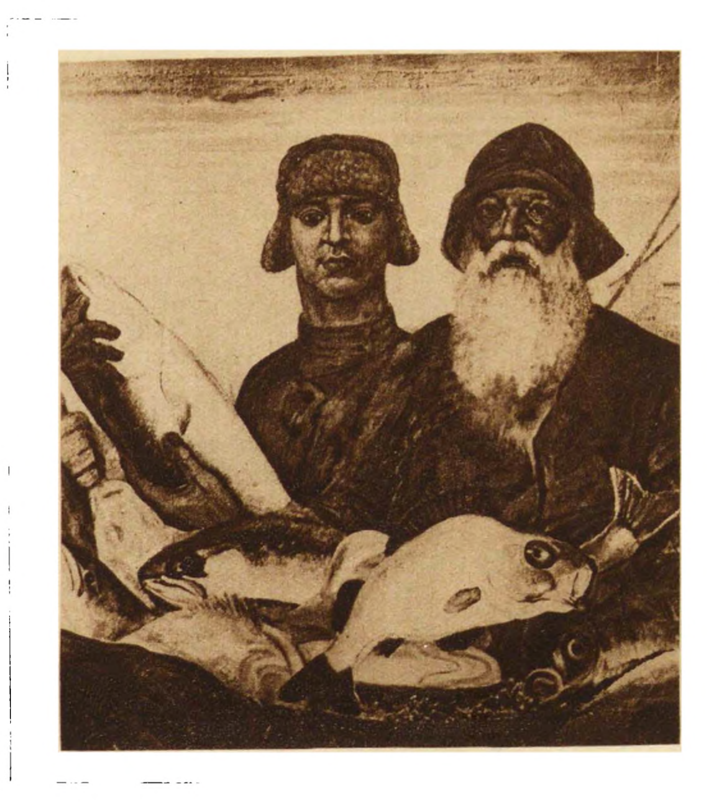
ИСКУССТВО СССР

НОВАЯ РОССИЯ В ИСКУССТВЕ

★

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ
РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ „АХРР"
МОСКВА 1926

Настоящее издание напечатано в 1-й Образцовой типографии Госиздата. Москва, Пятницкая, 71, в колич. 4.500 экз. и 500 нумерованных в переплетах. Главлит № 57992.



М. Берингов. Рыбаки на Мурмане. (Деталь.)

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Предлагаемое вниманию читателей художественное издание «Искусство СССР» с текстом одного из лучших наших современных искусствоведов и знатоков музейного строительства Н. М. Щекотова было задумано вначале издательством АХРР'а, как «Новая Россия в искусстве».

В дальнейшем же при объявлении подписки и при проработке плана издания настоящей книги редакционная коллегия издательства пришла к выводу, что наименование «Новая Россия в искусстве» не охватывает полностью затронутой темы и не дает возможности в достаточной степени оттенить в подборе иллюстрационного материала ряд национальных и новых бытовых особенностей, свойственных отдельным областям нашего Союза; вот почему название книги «Новая Россия в искусстве» сохранено издательством только, как подзаголовок; кроме того необходима следующая оговорка: «Искусство СССР» есть тема огромного охвата, требующая издания ряда подобных выпусков с включением в свой план и вопросов театра, музыки, народного искусства и т. д.

Автором книги затронут только один из разделов этой обширнейшей темы, а именно изобразительное искусство Союза.

И здесь в этом разделе автором выделено наиболее характерное в их боевом противопоставлении, свойственное художественному творчеству

за годы революции: АХРР и ЛЕФ, как более ярких и полярных течений. Это придает книге большую остроту и жизненность, свойственные настоящей теме, весьма далекой, по существу своему, в настоящий момент от холодного академического анализа.

Вот почему автором совершенно опущен ряд второстепенных явлений изобразительного искусства за годы революции и, наоборот, с большой тщательностью проанализированы истоки АХРР'а и ЛЕФ'а.

В соответствии с этим и подобран иллюстрационный материал в настоящем издании.

Исходя из того положения, что «Искусство СССР» не ставит себе задачи изложения истории развития всех художественных группировок, а во главу угла кладет анализ того художественно-общественного течения, каким является АХРР,—подбор иллюстраций охватывает исключительно круг ахрровских работ и главным образом тех из них, которые были проработаны членами АХРР'а в 1925 году во время специальных художественных экспедиций во все уголки нашего Союза.

Эти экспедиции, организованные президиумом АХРР'а на специальные средства, отпущенные Совнаркомом на эти цели, имели задачей отразить жизнь и быт народностей СССР за годы революции.

Результаты и самый масштаб этих художественных поездок, невиданных еще в практике современного искусства, настолько значительны и интересны, что самый отпуск на эту цель специальных средств Совнаркомом есть доказательство, наилучшим образом свидетельствующее о том внимании и активной помощи, которая оказывается рабоче-крестьянским правительством культурному фронту искусств, несмотря на другие важные и многочисленные нужды Союза.

Все это доказывает, насколько актуальными становятся вопросы искусства и все растущая активность масс, ожидающих от сферы изобразительного искусства организации своих коллективных чувств и коллективной воли.

Искусство выходит из узких и хилых рамок замкнутых эстетических группок, проповедующих «искусство для избранных» и заряженное творческою энергией нового массового зрителя таит в себе все условия и все возможности для огромного расцвета и подъема.

Большинство из публикуемого материала появляется в воспроизведении впервые. Часть воспроизведений исполнена по способу меццо-тинто. Для наибольшей полноты введен специальный отдел «Художники о себе».

Издательство АХРР'а, выпуская в свет настоящее издание, ставит своей задачей осветить с достаточной полностью то художественно-общественное течение, именуемое АХРР'ом, в изобразительном искусстве, которое под лозунгом «героического реализма» привлекло внимание советской общественности и является одним из факторов закладываемой новой советской культуры.



И. А. Менделевич. В. И. Ленин.



Н. Никонов. Въезд красных в Красноярск.

ОТ АВТОРА.

Написать книгу об искусстве зачастую значит только воздать хвалу тем произведениям искусства, которые нравятся автору, и обругать те, которые ему не нравятся. Как ни привычен подобный способ публично исповедывать свои эстетические воззрения, — мы от него отказываемся.

Оценку художественных произведений предоставляем самому читателю, а на себя берем только изложение сведений, полезных для сознательного отношения к художественным явлениям современности и достаточных для установления между ними закономерной связи.

Это — о содержании нашего очерка «Искусство СССР».

Теперь — о форме.

В подавляющем большинстве случаев писания, посвященные вопросам искусства, затемнены всякого рода словесными украшениями, в которых тонут те или другие, может быть, и ценные зерна мысли.

Мы отбрасываем всякие словесные виньетки. Мы даем читателю «деловую» книгу об искусстве, изложение которой ясно, четко и общедоступно.

Искусство не есть нечто «духовно» поднятое над жизнью. Искусство есть зеркало жизни, и надо умеючи наводить это зеркало на те или другие явления жизни, чтобы получить в нем вполне отчетливое их отображение.

Мало восхищаться многоцветной и многогранной «скорлупой», в которую художник облекает произведения своего творческого воображения, — нужно проникнуть в сущность искусства. Надо понимать его.

Необычайно важно, однако, выбрать правильную точку зрения, способную открыть нам, как бы с высоты птичьего полета, все строение человеческой жизни и то определенное и необходимое место, которое занимает в ней художественное творчество.

Такой вершиной для нас является материалистическое понимание искусствоведческих проблем. Не раз и писателям идеалистического толка случалось наталкиваться при изучении искусства на эту дорогу, но каждый раз снова и снова уклонялись они в сторону, боясь разрушить воздушные замки, старательно возведенные их предшественниками в течение многих веков.

В эпоху Ленина мы смело идем непроторенными путями, устраняя с них все, что застилает от нас конечную цель — социализм.

Всю историю искусства предстоит переработать заново, все художественные сокровища прошлого надлежит взвесить новым мерилом. Отныне по словам Ленина:

«Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс.

Оно должно быть понято этими массами и любимо ими.

Оно должно объединить чувства и волю этих масс, поднимать их».

Приходит новый строгий ценитель и кладет на свои весы все прошедшее, настоящее и будущее человеческой жизни и человеческого труда.



А. Малыгин.



С. Карпов. Тревога на заводе.

ДВА ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ СССР.

«Несогласие в эстетических убеждениях — только следствие несогласия в философских основаниях всего образа мыслей. Эстетические вопросы бывают полем битвы, а предметом борьбы — влияния вообще на умственную жизнь.

Чернышевский.

Положение искусства в СССР в настоящий момент далеко не так сложно и неясно, как оно казалось еще год-два тому назад. Старые группировки, существовавшие до Революции, потеряли свой смысл; границы между ними стерлись, как в отношении идеологии, так и в отношении художественных форм. Некоторые из них продолжают существовать только как кружки людей, связанных персональной связью, но лишенных уже всякого идеологического обоснования и содержания.

Художественные группировки с расплывчатыми, туманными программами захирели или умерли, и создались два крупных направления, каждое со своим достаточно четко выкованным художественным мировоззрением, подкрепленным соответствующей художественной продукцией. Между ними сейчас идет «последний и решительный бой» за обладание единственным потребителем искусства в СССР — массой трудящихся. Замечаются, правда, кое-где ростки и некоторых других новых художественных течений — общество



В. Карев. Поимка колчаковского офицера.

станковистов, например, — стремящиеся также выбраться на солнце, однако они еще слишком слабы и не развиты для того, чтобы решительно влиять на нашу новослагающуюся культуру.

Из двух крупных художественных объединений одно именуется Леф — Левый фронт в русском искусстве, другое АХРР — Ассоциация Художников Революционной России. И то и другое название не характеризует сущность самого художественного течения, которому следует каждая из этих группировок. Леф и АХРР, как нам известно, служат, или стремятся служить, осуществлению революционных заданий, но как, каким путем они это выполняют, из приведенных названий, конечно, понять нельзя. За разъяснениями нам придется обратиться прежде всего к тем книгам и журнальным статьям, в которых те или другие представители указанных объединений излагают основы существования и развития последних.

От приверженцев Лефа мы узнаем, что Леф, «исходя из материалистического анализа новой культуры пролетариата, отвергает самостоятельную продукцию искусства в виде хотя бы стихотворения, картины, романа или спектакля... Мастерское делание вещи полезной и целесообразной — вот назначение художника, который тем самым выпадает из касты творцов и попадает в соответствующий производственный союз» [1]).

В границах тех возможностей, которые способны предоставить художнику Лефа современное хозяйственное состояние СССР и весь советский уклад жизни, ему приходится работать по живописной части над плакатом,



В. Кузнецов. Красная армия в 1919 г.

рекламой, киномонтажем, ситцетекстилем, обложкой — полиграф; по театральной — в области демонстраций и действенной клубной работы; по скульптуре и архитектуре — над мебелью, предметами обихода, рабочим жилстроительством и, наконец, в литературе — над обработкой лозунга, словесного объявления, надписи к плакату, агитки и листовки.

Характерной особенностью этого художественного направления является презрение к тому, что вообще принято считать главной и высшей задачей изобразительного искусства, — к отображению явлений жизни.

Леф хочет строить жизнь, а не отображать ее.

Это презрение к закону „искусство есть зеркало жизни" образует пропасть, отделяющую Леф от АХХР.

„Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей Революции, героев труда. Мы дадим действительную картину событий..." декларирует АХРР в противовес Лефу.

Человеку, не слишком оглушенному идеологами АХРР и Лефа, может показаться, что пропасть между ними не так уж велика: от АХРР мы в праве ждать создание полезной картины, а от Лефа — полезной вещи. Одно, повидимому, восполняет другое, — и только. Однако на самом деле примирить противников без убиения или, по крайней мере, без жестокого



Б. Кустодиев. Фейерверк на Неве. Праздник II конгресса III Коммун. Интернационала в Ленинграде.

поражения одного из них невозможно, так как каждый, враждуя с другим, выполняет отчасти волю своих предков. Чтобы обнаружить причину непримиримости АХРР и Лефа, мы должны заглянуть в пункт их биографической анкеты, носящей название „Происхождение“.

АХРР имеет более солидную родословную, которую можно проследить в России до середины девятнадцатого века, до времени крушения дворянско-крепостной эпохи. Леф в этом отношении отстает, так как предки его, футуристы, не восходят дальше девяностых годов прошлого столетия. АХРР в области художественной формы еще питается искусством мелкобуржуазных социальных групп с неизжитыми окончательно остатками феодализма; Леф — индустриальной культурой крупно-капиталистической буржуазии современной Европы и Америки. Поскольку между этими социальными группами и культурными разрезами существует борьба и поскольку в СССР еще не создалось своего собственного пролетарского искусства, нам становятся понятными и принципиальные отличия между этими двумя художественными группировками.

АХРР с уважением оглядывается на „формальные достижения лучших передвижников (Перов, Суриков, Репин)“, Леф — преклоняется перед конструктивным совершенством автомобиля „Дождевая капля“, аэроплана, элеватора, небоскреба и пр. Каждое из этих художественных объединений в то же время стремится быть действительным участником революции, при чем искусствоведческая критика яростно спорит о том, кому из них в этом отношении отдать предпочтение.

В СССР будущее обеспечено лишь тому искусству, которое войдет в плоть и кровь революционной массы, и потому вопрос этот естественно выдвигается на первое место.



А. Е. Архипов „Баба“



А. Малыгин.

КРИЗИС ЛЕФА.

«Мы» продуцируем не только автомобили, но прежде всего людей».

Форд.

Многолетние горячие споры о том, какое искусство нужно новой советской культуре, могут продолжаться и впредь: всегда найдется достаточное количество журналистов, считающих себя знатоками и законодателями в области художеств и желающими передать свои „эстетические домыслы" недостаточно, — по их мнению, — просвещенному читателю. Спор сообщает журнальным статьям известное оживление, а та туманность и нечеткость, которая присуща до сих пор разного рода писаниям о „левом и правом" искусстве, невольно заставляет скромного читателя преувеличивать знания их авторов, что для последних, как известно, не лишено приятности.

Судьбы искусства, однако, никогда еще не решались на страницах книг, и тем более не могут они решаться таким образом у нас, в Союзной Республике. Суждение массы не укладывается полностью в переплет книги или обложку журнала.

Еще не так давно отношение трудящихся к искусству могло быть уподоблено чистой доске, на которой „записные" искусствоведы чертили то, что им казалось или хотелось, но с уходом в прошлое гражданской войны, интервенций и хозяйственной разрухи масса обрела свой голос и свое художественное мерило.

Выступление массы на этом новом для нее поприще, лаконические требования ее и насмешливая улыбка сбивают с толку тех, кто до того самозванно произвел себя в единственные строители и вкладчики советской художественной культуры, а к таковым прежде всего принадлежат приверженцы Лефа.

В первые годы после Октября они оказались в роли „государственных деятелей" нового искусства, управляя художественными отделами в Комиссариатах и пропагандируя свое творчество, как искусство нового обще-

ства". — „В наши дни остатки этих художественных диктаторов разрозненно ютятся там, „где оскорбленному есть чувству уголок", и на смену им выдвигается АХРР.

Как же могла случиться такая перемена и в течение столь краткого времени? — Практика Лефа погубила его, наоборот практика АХРР обеспечила ей могучую поддержку массы.



Е. Чепцов. Заседание сельской комячейки.

Теоретически основные положения программы Лефа казались, и кажутся еще и до сих пор, чрезвычайно созвучными Октябрю: художник-рабочий, художник-производственник, выполняющий „широкий социальный заказ", художник, ежедневно и запросто участвующий в текущих революционных буднях; искусство, входящее в плоть и кровь нового советского быта, искусство, не претендующее на звание „вечного, святого, чистого" и не боящееся замарать свои руки в обыденной трудовой жизни, — какие увлекательные лозунги!

Однако Леф обманулся сам и обманул тех, кто ему неосторожно доверился.

Его лозунги были созданы для массы, но без ее участия. Они были пересажены к нам из-за границы без надлежащего учета той почвы, на которой им предстояло претвориться в действительность. На самом деле, программа Лефа есть не что иное, как попытка применить в искусстве СССР принципы и методы короля автомобильной индустрии американца Г. Форда.



И. Дроздов. Литейный цех.

„Полагают, например", — пишет последний, — „что творчество проявляется только в духовных областях. Пытаются на самом деле ограничить творческие проявления вещами, которые могут быть повешены на стенах (картины — авт.), слышимы в концертных залах или показаны в прочих местах, где досужие люди имеют обыкновение собираться, чтобы подивиться культурности друг друга. Однако, кто воистину стремится к творческой деятельности, тот да обратится к области, где господствуют законы выше тех, которым следуют тона, линии и цвет... Мы нуждаемся в художниках, которые обладают искусством индустриальных соотношений. Мы нуждаемся в мастерах индустриальных методов..."



А. Архипов. Баба.

— „Леф немыслим без индустриальной культуры. Работники Лефа высококвалифицированные работники индустрии. Только на этой базе может крепнуть Леф“, перекликаются с Фордом представители этого художественного течения, замалчивая, однако, понятие „капиталистически - индустриальной культуры“, на котором построен весь фордизм.

В СССР такой культуры не существует, и потому не приходится удивляться, что у нас „инженерийному художнику нет что-то места в жизни“, как плачевно заявляют в наши дни приверженцы Лефа.

Доморощенные „фордисты“ оказались беспочвенными мечтателями и естественно, что не могли поэтому привлечь на свою сторону рабочих и крестьян, несмотря на ту монополию, которой Леф обладал у нас в области искусства в первые два-три года после Октября.

Именно в тот момент, когда художники Лефа вышли со своими произведениями из мастерских на городские улицы и площади и взяли в свои руки художественную обработку революционных празднеств и других массовых „постановок“, они потерпели первое и очень чувствительное поражение. По собственному признанию их самих, „весь гнев, вся острота возмущения против левых была вызвана именно этой вылазкой в революционный быт новых художников“.

Массы восприняли их убранство улиц,—крашеные деревья и дома,—„конструкцию“ уличных зрелищ и революционных памятников, как утомительную для уразумения, раздражающую для чувства и режущую для глаза экзотику.

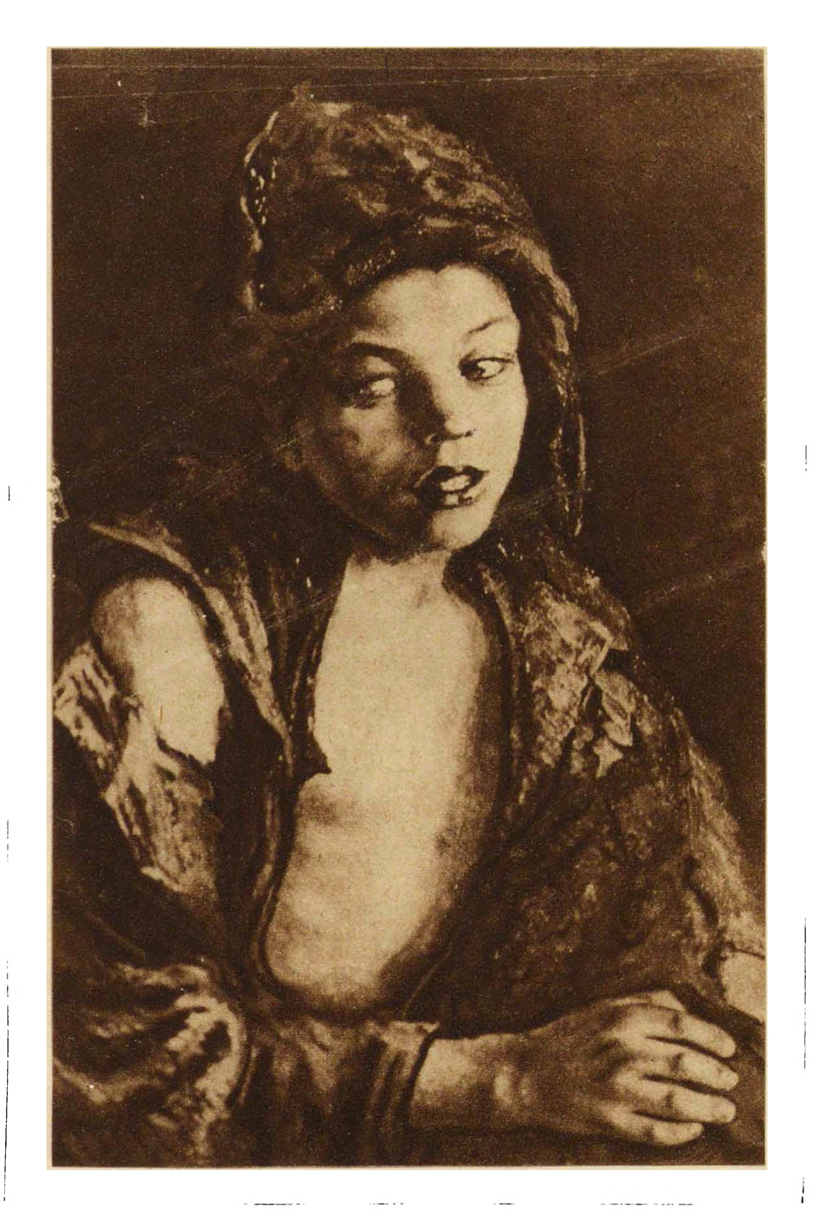
Театральщина Лефа имела тогда тем более отталкивающий характер, что сами демонстранты в те времена были исполнены единой воли, единым четким мировоззрением и простым, но суровым действом среди

сумятицы интервенции, идеологических соблазнов разгромленной буржуазии и схваток хозяйственной разрухи и голода.

Правда, со стороны „желтой кофты“ футуризма, о которой до сих пор с таким умилением вспоминают некоторые искусствоведы, придавала не малую живописность и яркость демонстрациям той героической эпохи, но рабоче-крестьянской массой она воспринималась с таким же досадливым недоумением, с каким был бы принят ею назойливый звон шутовских бубенцов в момент боевого призыва революционного вождя.

Так кончился выход Лефа на улицы и площади города.

Не лучше получилось и с попыткой перебросить мост от искусства к производству. Красные директора наших промышленных предприятий оказались слишком трезвыми и практичными хозяевами, чтобы тратить деньги и время на поддержку Лефа.



Ф. Богородский. Беспризорный.

„Подумайте только, какие богатые возможности удешевления и поднятия квалификации производства, не говоря уже о преображении быта, открываются с введением в работу нового начала — централизованно-ввинченного инженерийного художества, иначе говоря — конструктивизма“, — убеждали художники Лефа заведующих заводами и при грохоте настоящих машин и, воистину, полезных движений стальных рычагов показывали рабочему свою продукцию, свои „модели быта“, слепленные из обрезков жести, обрывков газет, пуговиц, щепочек и пр. т. п. Легко себе представить несколько смущенную и вместе с тем снисходительно ироническую усмешку красного директора, разглядывающего подобный товар! Ответ ясен—на мосту к производству Леф потерпел второе поражение. Третий и, для нашего времени, последний удар ему был нанесен Ассоциацией Художников Революционной России.



С. М. Карпов. Партизаны.

НАСТУПЛЕНИЕ АХРР.

„Пролетариату нужна картина. Картина, понимаемая, как социальный акт".
Луначарский, А. В.

По мнению представителей Лефа: „Лефовская картина — это понятие несовместимое, потому что картина есть форма определенной буржуазной эстетики, которая для нашего быта, для современного положения вещей, не нужна". Вот тут-то, на этом основном участке фронта Леф и потерпел от АХРР свое третье и уже решительное поражение.

АХРР на практике показала, что картина, живописно отражающая современность, нам нужна; что через картину искусство может быть понято массами и любимо ими.

АХРР поняла, что на ряду с „механикой" Революции, которая так восхищает Леф, существует и романтика ее, которую последний не заметил вовсе.

Закономерная смена революционных событий и завоеваний в понимании трудящейся массы отнюдь не может быть целиком уподоблена безостановочной и бездушной работе исторической машины. АХРР поняла, что в развертывающихся этапах Революции, в самом бурном течении жизни некоторые моменты кристаллизируются в памяти и в сердце массы в крепких, четких, статических очертаниях, естественными и наилучшими выразителями которых являются произведения искусства.



С. Павлов. Дома шахтеров.

АХРР понял, что в таких кристаллах, — в картине, песне, романе, статуе-памятнике, — длительно хранится не одна только мертвенная, зеркальная тень жизни, но и часть энергии, присущей изображенным событиям и лицам, энергии, которая в течение веков сохраняет свой заряд для тех, кто к ней приближается. Кто не помнит античных тираноборцев, Брутов и Катонов, которых художник Давид вызвал из их тысячелетних гробниц для того, чтобы они содействовали Робеспьеру и Марату в исполнении их революционного долга?

„Давид точно отражал чувство нации, которая рукоплеща его картинам рукоплескала своему собственному изображению. Он писал тех же самых героев, которых публика брала себе за образец; восторгаясь его картинами, она укрепляла свое собственное восторженное отношение к этим героям..." Эти картины, писаные в эпоху французской революции, были посвящены изображению борцов за демократию в древней Греции и Риме.

Масса далеко не так склонна забывать свои мучения и своих мучеников, свои победы и своих вождей, как это, повидимому, представлял себе Леф. „Полезные вещи" отнюдь не застилают в ее глазах полезных людей и дорогих ей жертв, наоборот, — ей в высшей степени свойственно создавать новую Legenda aurea (золотую легенду) своей героической борьбы. Она щедра по отношению к новым Плутархам, берущим на себя ответственный труд начертить общепонятную и возвышающую „книгу великих людей Революции".

Попытка дать посильный ответ на это стремление была первой ступенью, на которую три года тому назад поднялась АХРР из небытия.

„Основная группа членов АХРР после двухлетней работы на фабриках и заводах, после ряда организованных ею выставок, положивших начало Музею при ВЦСПС, Музею Красной Армии и Флота, давших вклад Революционному Музею (в Москве), непреоборимо почувствовала, что главным организующим форму элементом является сюжет, тематический подход в разрезе изучения и претворения действительности“.

Именно сюжет, т.-е. образное отражение жизни в живописи, помог художникам АХРР связаться с массой рабочих и крестьян через головы „записных“ художественных критиков, все еще выдвигавших на первенствующее место значение формы в искусстве.

Благодаря вниманию к сюжету, произведения АХРР стали понятны и доступны всем, кого так или иначе коснулось пламя Революции.

Демьян Бедный в своем шуточном стихотворении, посвященном седьмой выставке АХРР, прекрасно выразил суждение о ней неискушенного в истории искусства массового посетителя:



Е. Кацман. „Главком С. С. Каменев“.

„... на выставке этой,
Ни одним „знатоком“ не воспетой,
Все глаза мне ласкало,
Все мне в сердце запало.
Разве этого мало?
Вот картина какого-то парня
„Солеварня“,
Вот в бою „Партизаны“
(Что за лица. Герои. Титаны!),
Вот отважный вояка „Рабкор“,
Вот на кухне прислуга ведет разговор
(Тетка в девку вонзилась в упор
С испытующе-едкою миной).
Залюбуешься этой чудесной картиной!
Вот стоит у корыта убогая „Прачка“,
Вот—при старом режиме „Рабочая стачка“,
Вот и „гвоздь“ — „Заседанье сельской ячейки“,
На эстраде у стенок скамейки,
На скамейках четыре Антипа,
Выступает оратор обычного типа,
Может быть, не совсем разбитной,
Может быть, краснобай не ахтительный,
Но такой бесконечно родной,
Но такой умилительный.
Вот кошмар бытовой — „Беспризорные дети“
Все картины прекрасны, не только эти“...

Можно себе представить, с какой кривой усмешкой слушают записные знатоки это наивное, грубоватое и вместе с тем искреннее, жизненное суждение об искусстве нового зрителя.



Ф. Богородский „Чуваши“



Н. Котов. Алтайская хижина.

АХРР И ПЕРЕДВИЖНИКИ.

„Господствующие классы оторвали искусство от труда и материальных забот, эстетизировали его, сделав его предметом утонченных наслаждений, ласкающих праздное ухо и праздный глаз. Господствующие классы выделили высоких мастеров искусства, заставив их служить себе и на себя, заставив их заполнять свои дворцы и свой досуг. Искусство стало над-экономической надстройкой, отдыхом в отдыхе, областью чистой красоты и идеальных форм. Искусство стало жизнеукрашением. Молодая прогрессивная и революционная буржуазия, свергнув дворянство, выдвинув естественные науки и рационализм против религии, вернула искусство к первоисточнику, связала его с жизнью, сделала его реалистическим...“

Иоффе.

АХРР, в сущности, продолжает то направление в искусстве, которое возникло в России в середине прошлого века и получило наименование „передвижничество“. АХРР в своих произведениях пока постольку созвучен нашей революционной эпохе, поскольку передвижники в свое время соответствовали народовольческому движению. АХРР продолжает ту линию в нашем искусстве, которую начали в свое время передвижники и которую они вынуждены были прервать в реакционную эпоху восьмидесятых и девяностых годов прошлого столетия.



П. А. Радимов. Сборы невесты в Поволжьи.

Общественное служение кистью и палитрой было основным принципом передвижников.

Правда жизни, судьба угнетенного крестьянства и рабочего были путеводной звездой их творчества. Здесь почерпали они свои силы для борьбы с представителями дворянско-крепостного академического искусства.

„Только чувство общественности дает силу художнику и удесятеряет его силы; только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него, может поднять личность до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника и нужен и дорог обществу, помогает созревать экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племен и современников, и потомков“, — писал один из основоположников передвижничества, художник, Иван Николаевич Крамской. Его слова о **родной** и здоровой общественной атмосфере приобретают совершенно определенное значение, если вспомнить, что почти все художники-передвижники были выходцами из так-называемых низших слоев общества, подходя под тогдашнее наименование — разночинцы.

В борьбе с „изящным“ академическим искусством, ласкавшим дворянские вкусы и брезгливо отворачивавшимся от мужика, передвижники вынуждены были довольствоваться в области художественной формы старыми, уже в достаточной мере истрепанными, рецептами. Новым был у них, главным образом, сюжет, — образное отражение жизни трудящихся.



Н. А. Радимов. Стадо свиней.

В этом с ними чрезвычайно сходствует АХРР, который, пока, также вынужден пользоваться в области художественной формы тем, что ему досталось от его предшественников, за что и выдерживает бесконечные придирки новаторов Лефа.

Внимание к сюжету воистину открыло глаза передвижникам на обширнейшие горизонты жизни, недоступные предыдущим поколениям мастеров.

Истрепанные руководства по античной мифологии, „закон божий" и портреты сановных лиц, бывшие до того единственными источниками вдохновения государственного академического искусства, сменились горестной историей жизни русского крестьянина, рабочего и разночинца в ее сложных и тягостных отношениях к господствующим сословиям помещиков и кулаков.

Героическая борьба народовольцев также бросала свой колорит на полотна новых художников. В портрете они видели не только модный наряд и мечтательную маску романтического помещика, но и те черты, которые нанесла своим безжалостным резцом на лицо русского человека неблагоустроенная, неустойчивая, рабская жизнь страны. Вся история подлежала новой живописно-критической переработке.

Передвижники быстро выдвинули на первый план целый ряд мастеров, без которых мы не можем себе вообще представить нашей художественной культуры — Репин, Суриков, Ге, Перов и другие.



И. И. Машков. Пляж. (Крым)

За новым сюжетом вскоре начала слагаться и новая художественная форма. Портрет Достоевского работы Перова, „Боярыня Морозова“ — Сурикова, „Не ждали“ — Репина, религиозные мотивы Ге и пейзажи Левитана являются тому блестящими доказательствами, в особенности, если сопоставить эти произведения с одновременными созданиями академических художников.

Повидимому, уверенность АХРР в том, что новый сюжет родит новую форму, уже готова была оправдаться.

Совершенно ясно, что мощный подъем общественной жизни нашего времени, новая общественная организация, своеобразный уклад советской жизни, новые типы людей, выдвинутых революционной действительностью, новое мировозрение, носителями которого они являются, не укладывается целиком в старые живописные формы, однако, отсюда далеко еще не следует, что можно совершенно отбросить последние и начинать, как это думает Леф, с первобытной изобретательности.

Мы не делаем этого в нашей хозяйственной жизни, в нашей промышленности, в нашем быту, в нашем народном просвещении, поэтому было бы странным ожидать такой „болезни левизны“ и в области наших художеств.

Признавая своими предками передвижников и относясь к ним с уважением, АХРР в своих произведениях отнюдь не стремится только к омоложению передвижничества. Развитие начал передвижничества было насильственно прервано, и Ассоциация Художников Революционной России взяла на себя задачу довершить уже по новому, в новых советских условиях



Н. Я. Белянин. Осень на южном Урале.

то, что не удалось передвижникам в силу неблагоприятно сложившихся обстоятельств социально-политического характера.

В восьмидесятых годах уже началось внутреннее разложение передвижничества, несмотря на то, что ряд самых выдающихся их произведений был создан именно в это время. Реакция загнала в подполье все то оппозиционное и свежее, что было связано в общественных интересах с так называемым „народовольческим“ или „освободительным“ движением, и что давало сок для цветения нового реалистического искусства.

Если „эзоповский язык“ (Салтыков-Щедрин) в литературе того времени давал некоторую возможность проявляться на поверхности жизни подпольным устремлениям русской передовой интеллигенции, то такой способ выражаться совершенно непригоден, конечно, в области изобразительного искусства.

Разочарование либеральной интеллигенции в реформах, связанных с освобождением крестьян, неприязнь ее к „неблагонадежным элементам“ вместе с жестокими репрессиями правительства по отношению к последним, приостановили дальнейший расцвет передвижничества, а в искусстве, как известно, остановка — смерти подобна.

В дальнейшем передвижничество отказалось выполнять свой долг по отношению к трудящемуся народу и выпало, как культурная сила, из общего течения русской жизни.

Острая боль за униженных и оскорбленных, выраженная с такой интуитивной силой, хотя бы в ряде картин художника Перова, сменилась



В. Журавлев. Шахтерка-мать.

откровенным умилением перед „рваным русским мужичком“, перед „милой родной нам крестьянской Сивкой“, умилением в равной мере свойственным и Тит Титычам и Победоносцевым.

Правда стала ложью. Истинное искусство не может и не должно быть лживо, и потому вслед за изменой своей основной идеологии, за искажением сюжета, наступил полный застой и упадок в так недавно еще бодром молодом и боевом художественном течении.

Принимая на себя продолжение дела передвижников, АХРР имеет в виду, конечно, только ту эпоху его, когда в нем еще не было явных признаков описанного разлада. АХРР понимает, что развитие передвижничества, — в конце концов, все же давших нам таких мастеров, как Репин, Суриков, Левитан и Перов, — было насильственно прервано в силу одного из тех социально-политических кризисов, которыми болела Россия в эпоху царизма.

Передвижники указали путь АХРР'у, и поскольку исторические истоки Октября уходят в народовольческое движение, постольку естественна и эволюционная связь АХРР с передвижниками.

Е. А. Кацман

„Слушают"

(члены комячейки села Барановки)



Никонов. Ссыпка хлеба в Кубанской станице.

ЭПОХА ИНДИВИДУАЛИЗМА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ.

„Склонннность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой".

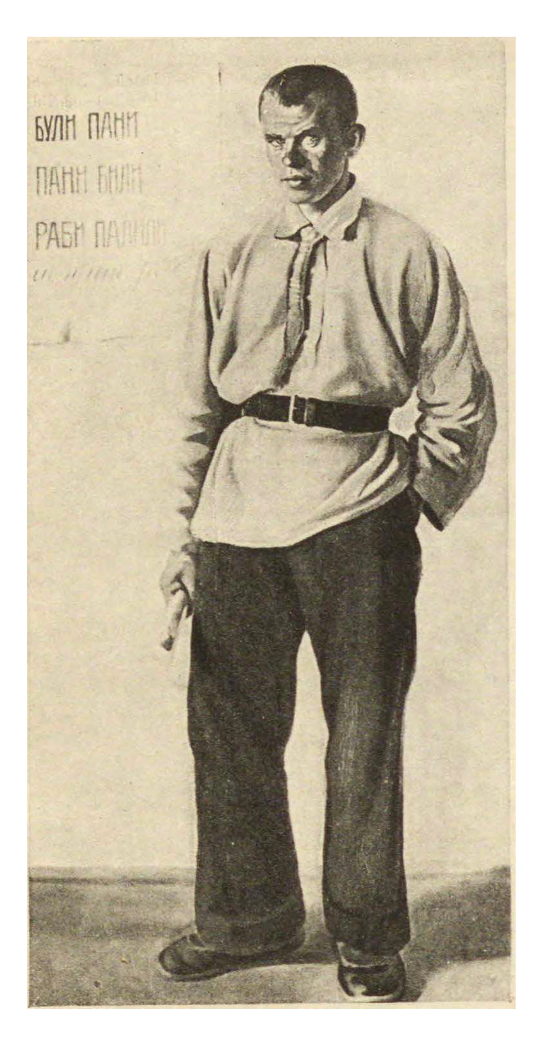
Плеханов.

Естественными плодами упадочного застоя передвижников в области художественной формы явилось то отсутствие вкуса в кругах русской интеллигенции, которое распространилось с восьмидесятых годов на весь ее быт и необычайно мирное, привычно благожелательное отношение последней к художникам, насаждавшим это безвкусие.

Лживая идеология и пустая мертвенная форма, вот что встречаем мы у передвижничества времен упадка, дотянувшегося вплоть до первых годов после Октября.

На смену передвижникам в девяностых годах прошлого столетия возникло новое художественное направление, наиболее ярко выраженное в группе художников, известной под вывеской „Мир искусства".

Идеологи этого направления уже замолкли, но художники его еще идут путями, не так давно отмеченными блестящими, теперь, увы, уже поблекшими знаменами. Революция сыграла для них роковую роль, хотя признаки застоя уже начали сказываться несколько ранее ее.



Е. А. Кацман. Сельский учитель тов. Любивый.

Группа художников „Мира искусства" провозгласила очень старый лозунг: художник — свободен. Эта старинная и в достаточной мере истрепанная формула не имела бы никакого особенного значения, если бы ей не предшествовало „служение народу" передвижников.

„Дело не в свободе таланта", — говорили последние, — а „в свободе... отзываться на общественные события".

„Мир искусства" заявил ясно, печатно, во всеуслышание, что, наоборот, главное в искусстве — это проявление индивидуальной личности художника. Искусство существует для искусства, это некая „вещь в себе". Мысль эта с такой определенностью в России провозглашалась и художественно осуществлялась впервые и, в сущности, не имела своей традиции ни в древние, до-петровские, ни в новые, после-петровские, времена. Иконопись служила культу, художники восемнадцатого века — причудам Двора и дворянства, передвижники, наконец, — народу. Один „Мир искусства" провозгласил не относительную ценность искусства, как служения интересам определенного общественного слоя, но ценность мистическую, объективную и самостоятельную, в качестве некоей вечной истины.

Нам теперь ясно, конечно, что идея чистого эстетизма явилась тогда художественным выражением того состояния русского общества, которое ныне подразумевается в понятии либерального идеализма.

Потеряв оппозиционный пыл и веру в скорое осуществление идей „освобождения", которыми жила предыдущая эпоха, и неся на себе все тяготы реакции и все предчувствия предстоящей революционной расплаты, наиболее образованная, „книжная", часть интеллигенции замкнулась в самой себе и махнула рукой на надоевший ей „народ".

В этом малом, ограниченном кругу отдельная личность заблестела ярче, производя впечатление самостоятельной планеты, способной затмить солнце, льющее свет на все и на всех.

Демократические позиции, занятые передвижниками, сменились аристократическим презрением к „толпе". Естественно, что подобная самоизоляция художников и их почитателей не замедлила сказаться и в отношении к ним самой „толпы", наградившей их в общественном смысле справедливой кличкой декадентов, — упадочников.

„В большинстве случаев“, — жаловалась художественная критика того времени, — „художник не знает для кого он творит и вообще творит ли он для кого-нибудь. А это очень важно. Искусство — явление социальное. Концепция художественной идеи, конечно, акт независимого творчества, но самое произведение искусства есть не что иное, как сообщение этой художественной идеи другим... Невозможность найти одинаково с ними настроенных людей очень часто влияла угнетающим образом даже на самые независимые художественные натуры, но в настоящее время даже обыкновенный средний художник не может с уверенностью рассчитывать, что найдет сочувствующую ему публику“.

Изолированность нового течения и то разочарование в идеалах предшествовавшей эпохи, которые послужили к возникновению индивидуалистического, декадентского, искусства, нашли себе выражение в его пессимизме. „Демон“ Врубеля в его блистательной, болезненной и холодной красоте стал художественным знаменем времени, вокруг которого и выдержаны были художниками самые тяжелые и злобные нападки публики.



Е. А. Кацман. Председатель комнезама Иван Зарицкий.

Это было время Чеховской „Чайки“, Ибсеновских „Дикой утки“ и „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“ в Художественном театре; время не идей, но „настроений“, не чувств, но „переживаний“, не смертей, но „умираний“.

Болезненная гримаса неприятия жизни легко обнаруживается, особенно теперь, в самых характерных произведениях интересующего нас художественного направления. Оно сказывается не только в той жуткой эротической иронии, с которой К. Сомов изображает „свой“ восемнадцатый век, не только в той меланхолии, которой овеяны пейзажи Левитана, не только в „святых кликушах“ Нестерова и не в одних безумных исканиях Врубеля, но в отсутствии у всей руководящей группы „Мира искусства“ какого бы то ни было непосредственного интереса к отображению современной им действительности.

Лучше — экзотика, Версальские сады и маркизы Александра Бенуа и Сомова, „Золотые петушки“ и „Сказка о царе Салтане“ — темы, разработанные с искусственной наивностью Билибиным, Головиным и Малютиным, — думали тогда, но не то, что ежедневно проходит перед нашими

глазами, пугая нас неведомым и грозным будущим, нищенскими лохмотьями, фабричным безвкусием, бытовой обыденностью, грубостью нравов и вообще всем тем, что было связано тогда с понятием „житейское попечение“.


Д. А. Топорков. Кули.

Пышный расцвет фантастики сопровождал развитие „Мира искусства“, а жизнь уходила от него все дальше и дальше, и если и находила себе изредка то или иное художественное отражение, то только с точки зрения стороннего наблюдателя, а не действительного ее участника.

На самом деле, по выражению Плеханова: „Зачем станет выступать в качестве летописца общественной борьбы человек, нимало не интересующийся ни борьбой, ни обществом?

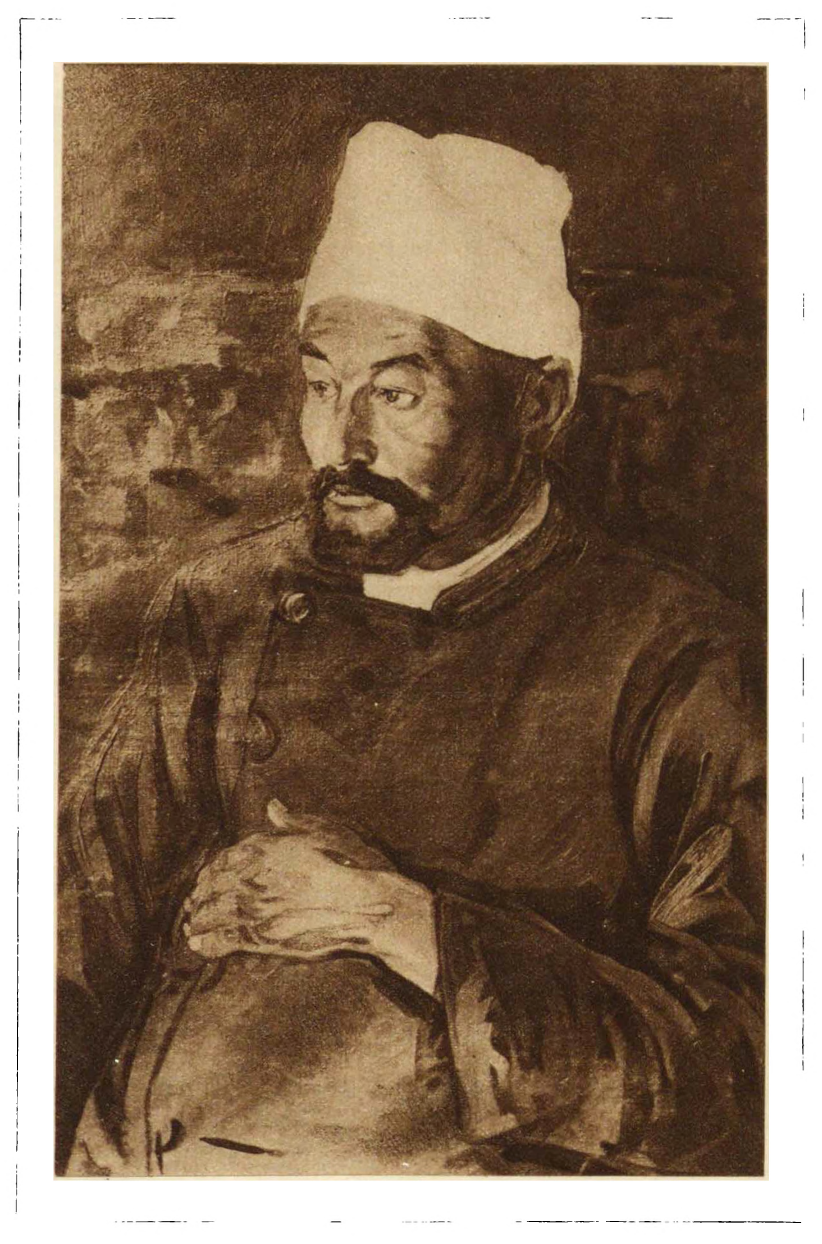
Все касающееся такой борьбы будет навевать на него непреодолимую скуку. И, если он художник, то он в своих произведениях не сделает на нее ни намека. Он и там будет заниматься „единственной реальностью“, т.-е. своим „я“. А так как это „я“ может все-таки соскучиться, не имея другого общества, кроме самого себя, то он придумает для него фантастический „потусторонний“ мир, высоко стоящий над землею и над всеми земными вопросами“.

Положительной стороной „Мира искусства“ было его обостренное внимание к художественной форме. Близилось время, когда формальные изыскания в русском искусстве окончательно должны были убить содержание, — сюжет.

Формальные качества, линия, цвет, тон, фактура и пр. т. п. достигли у „Мира искусства“ значительного совершенства и не только по сравнению с передвижниками. Черпая в этом отношении полной горстью за границей,

это художественное направление одновременно пользовалось всем тем, что в области сюжета, техники и формы способны были дать музеи, гравюрные кабинеты, старинные дворцы, древние храмы, усадьбы и библиотеки. Начался расцвет „малых искусств“ — гравюры, акварели, темперы, и всевозможных графических украшений книг.

Наилучшим произведением считалось тогда то, которое соединяло в себе мечтательно-романтический сюжет, изысканно-тонкий рисунок, с акцентом на „старинку“, колорит, навеянный музейными воспоминаниями, и сложные комбинированные технические приемы. Особой любовью пользовались не законченные картины, но этюды, наброски, эскизы.



В. А. Апостоли. Учитель из аула.

В своем романтизме „Мир искусства“ был противником французского импрессионизма, стремившегося в своих художественных приемах и выборе сюжетов стать в непосредственную „наукообразную“ близость к природе.

„Если хорошие картины этой школы (Дега, Клод Монэ, Писсарро, Слслей, Ренуар)“,—писал один из крупнейших идеологов „Мира искусства“ А. Бенуа,— „изобличают несомненный талант, искреннее увлечение принципами школы, борьбу с колоссальными трудностями..., то наслаждаться ими, как наслаждаешься старыми мастерами, Барбизонцами, Менцелем, Беклином, — невозможно.

В этих „набросках“ нет ничего внутреннего, нет самого художника, нет главного в искусстве — поэзии“.

Отрыв „Мира искусства“ от житейской действительности естественно привел его к той сомнительной „поэзии“, которая по существу не слишком сильно отличается от „невинности нравов“ и благовоспитанного вкуса времен Жуковского.



Н. И. Шестопалов. Старый Златоустовский завод.

Мы потому несколько дольше остановились на характеристике „Мира искусства“, что, во-первых, многие художники этого направления еще работают в настоящее время и не раз делали попытку объединиться в самостоятельную группировку, во-вторых, никем еще, сколько нам известно, до сих пор не делалась попытка сознательно ввести интересующую нас художественную эпоху в общую „золотую цепь“ истории нашего искусства, и в-третьих, наконец, — произведения „Мира искусства“, в особенности предшествовавшие мировой войне, с формально технической стороны так интересны, а со стороны сюжетной так утонченно ядовиты, что могут влиять разлагающим образом на такое еще художественно-неоформившееся объединение, которое образовалось в наши дни под знаменем АХРР и которое предвещает резкий поворот к реализму всего современного нашего искусства.

„Мир искусства“ является еще свежим примером гармонии между общественной идеологией мелко-буржуазной классовой прослойки, художественной формой с содержанием; нужно быть очень сильно насыщенным нашей советской современностью и очень хорошо понимать ее, чтобы, в усиленных и трудных стремлениях создать для нее достойное художественное оформление, не попасть в сети этого увлекательного художественного течения.

Надо помнить, что эпоха либерального идеализма в области театра, литературы и критики и в лице самих еще здравствующих художников ее еще слишком близка к нам, чтобы быть окончательно обезвреженной историческим разделом, проведенным Октябрьской Революцией.



С. Карпов „Кузнецы“



В. Журавлев. Шахтеры.

ЛЕФ И ФУТУРИЗМ.

„Пусть грядущее развитие техники в „отсталой, крестьянской стране“ быстро оставит в хвосте современные попытки Леф'ов делать жизненно-полезные вещи. Машинизированный Запад и Америка дают нам ошеломляющие образцы культуры вещи, сделанной без помощи художников, без поминания о „конструктивизме“.

В. Перцев.

Если передвижники, оберегая свою народническую искренность и простецкую самобытность, предпочитали довольствоваться некоторыми отечественными образцами предыдущих времен,— произведениями А. Иванова, Федотова, Венецианова,— и только с опаской приоткрывали „окно в Европу“, то „Мир искусства“ распахнул это окно настеж. Через это окно и проникло к нам в начале двадцатого века так называемое формальное искусство, которое вскоре стало вторым течением, враждебным „Миру искусства“ и, в особенности, характерным для эпохи мировой войны.

„Мир искусства“ подобно передвижничеству немыслим без особенной любви к сюжету. Разница между ними заключается главным образом в идеологической подкладке и в степени внимания к плоти этого сюжета,— к художественной форме.



В. С. Пшеничников. Древняя мечеть в Анау.

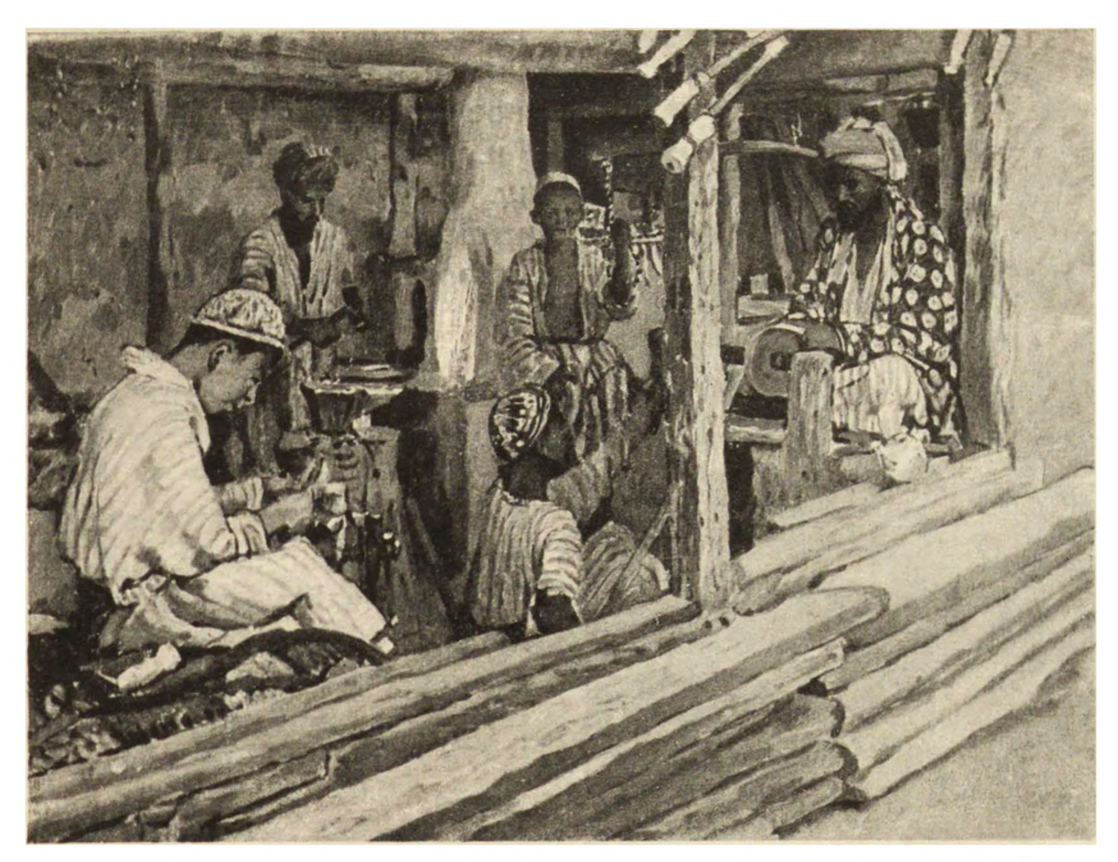
У формалистов же содержание сперва вообще отступило на второй план, а потом выпало вовсе. Здесь именно и произошла подготовка к образованию Лефа.

„Формализ, как инженер, рассматривает произведение искусства со стороны материала и его конструкции, опуская социальное назначение конструкции, ее смысловое значение. Он отбрасывает психологию, чувство, биографию автора-мастера, все внутреннее содержание произведения, пытаясь дать план внешней конструкции, схему произведения.

На первый взгляд может показаться, что в формализме отразилось то же неприятие мира, которое мы отметили у „Мира искусства“, то-есть, иначе сказать, социальные предпосылки того и другого направления — сходственны, однако при более внимательном рассмотрении обнаруживается между этими двумя направлениями коренная разница.

„Мир искусства“, отвергая современное, обращен лицом к прошлому, или в высь, в мир фантастики; формализм же, в наиболее ярком своем выражении, в футуризме, — в будущее.

„Футуризм“, по мнению Л. Д. Троцкого, „явился отражением в искусстве той исторической полосы, которая началась в середине девяностых годов и непосредственно вылилась в мировую войну. Капиталистическое человечество прошло через два десятилетия небывалого хозяйственного подъема, который опрокидывал старые представления о богатстве и могуществе,

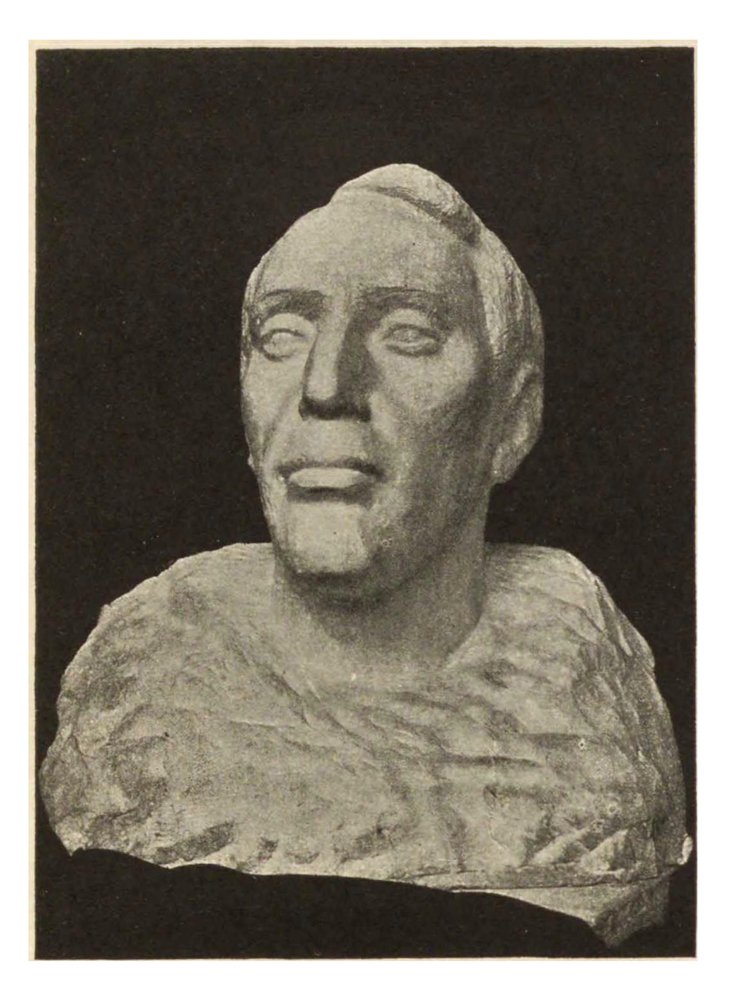


П. Котов. Бухарские кузнецы.

вырабатывал новые масштабы, новые критерии возможного и невозможного, толкая из-под спуда людей на новые дерзновения.

Между тем, официальная общественность жила еще автоматизмом вчерашнего дня. Вооруженный мир при дипломатических заплатах, пустопорожняя парламентская стряпня, внешняя и внутренняя политика, основанная на системе предохранительных клапанов и тормозов, — все это тяготело и над поэзией в то время, как накопившееся в воздухе электричество предрекало большие разряды. Футуризм явился их „предчувствием" в искусстве... Русский футуризм родился в обществе, которое проходило еще свой антираспутинский приготовительный класс и готовилось к демократическому февралю".

Одновременное существование двух художественных течений, — „Мира искусства" и футуризма, — на основании неприятия текущей действительности и предчувствия грядущей бури может себе найти объяснение, на наш взгляд, в том разделении, в котором у нас находился тогда господствующий слой общества, кормивший искусство и наслаждавшийся им. С одной стороны, помещики, остатки дворянства и примыкавшая к ним часть разночинной интеллигенции, находившие приятное отдохновение в произведениях искусства, исполненных духом „старинной усадьбы" и древних храмов, а также деликатными отзвуками „квасного" патриотизма, а с другой — небольшая группа буржуазии, ожидавшая спасения от отече-



Б. Д. Королев. Портрет т. Черномордика.

ственной промышленности и взиравшая с надеждой и завистью на мощное развитие западно-европейской индустрии, группа, склонная, правда, не без некоторого сомнения, принять и ту художественную надстройку, которой явился футуризм на почве западно-европейского индустриального города с его железобетонными небоскребами, автомобилями, радио, кино, то-есть со всем тем, что пока еще не умещалось в границах поэтического искусства в стиле „Мира искусства".

Постольку, поскольку промышленность развивалась и совершенствовалась у нас несравненно скорее, нежели земледелие, и футуризм, как отражение индустриальной культуры, мог тогда почитаться за явление прогрессивное по сравнению с другими художественными течениями типа „Мира искусства".

Имеющаяся в сочинениях родоначальника футуризма, итальянца Маринетти, „Программа футуристической политики" показывает, однако, с достаточной убедительностью природу футуризма, родственную фашизму:

„Италия — верховная властительница. — Слово Италия должно преобладать над словом свобода. Все свободы, кроме свободы быть трусами, пацифистами, анти-итальянцами.

Более могущественный флот и более могущественная армия; народ, гордящийся тем, что он, итальянский народ, для войны, единственной гигиены мира, и для величия Италии, интенсивно земледельческой, промышленной и торговой.

Экономическая защита и патриотическое воспитание пролетариата. (?!)

Циническая, маккиавеллиевская и агрессивная внешняя политика. — Колониальное распространение. — Свобода торговли...

Антисоциализм. — Антиклерикализм и изгнание папства. Культ прогресса и скорости, спорта, физической силы, безрассудного мужества, героизма и опасности, против мании культуры, классического образования, музея, библиотеки и руин. — Упразднение академий и консерваторий...

Минимум профессоров, очень мало адвокатов и докторов, много агрономов, инженеров, химиков, механиков и дельцов.

Пренебрежение к покойникам, старикам и оппортунистам в пользу молодых дерзающих...

Против мании монументов и вмешательства правительства в область искусства.

Насильственная модернизация пассеистских (древних) городов (Рим, Венеция, Флоренция и пр.)..."

Таковы некоторые из краеугольных камней футуристического мировоззрения, обличающие его социальную природу — крупную индустриальную буржуазию. Нас не должен удивлять тот факт, что ЛЕФ вырос на почве футуризма, равно как не поражает нас и та перекличка Леф'а с фордизмом, на которую мы указывали в своем месте: объяснение этому, нам кажется, лежит в том, что ЛЕФ, наравне с другими течениями в искусстве („Мир искусства", „Сезанизм") есть ни что иное, как один из пережитков дореволюционной эпохи, уцелевших до наших дней, но отнюдь не то, за что он себя выдает, то-есть не новое пролетарское искусство, рожденное Октябрем или по преимуществу созвучное последнему.



Б. Д. Королев. Памятник „Борцам Революции" в г. Саратове.

Количество полезного, которое отберет у футуризма Революция, может оказаться нисколько не больше, а может быть и меньше, того, что ею будет взято и у других художественных течений, предшествовавших Революции и принципиально враждебных футуризму.

Как мы видели из предыдущего, претензии ЛЕФ'а на монополию в искусстве СССР были очень резко отвергнуты трудящейся массой после трехлетнего пышного расцвета советского футуризма, возбуждавшего зависть заграничных его приверженцев.

Советской культуре присуще не только право изобретательства, как думает ЛЕФ, но и право отбора, которым она пользуется не торопясь и с большой уверенностью.

В этом отношении СССР подобен хорошему хозяину, знающему твердо не только то, что нужно для усовершенствования доставшейся



В. В. Рождественский. Жатва.

ему земли, но и то, что из инвентаря прежнего владельца может пойти в новое дело, и в какой именно момент развития последнего. Патентованные средства прежнего времени не принимаются им на веру, какой бы яркой рекламой они ни были снабжены, но предварительно проверяются на опыте. Бесполезное—отбрасывается, полезное—остается.

В надежде одним ударом меча разрубить тот узел противоречий, который грозит гибелью всей капиталистической системе, футуристы отряхивают с ног своих липкий, но увы, для них уже бесполезный прах предыдущих столетий и спешат использовать всю ту энергию, которую в состоянии выжать из машины капиталист, пока она еще находится в его руках.

Все качества, приписывавшиеся до того богам-небожителям, — красота, сила, богатство, власть,— отныне они передают машине. При ее помощи небольшая кучка эксплоататоров надеется держать в угнетении огромную массу трудящихся.

Само искусство должно преклонить голову перед этим новым фетишем.

«Живопись получает научно-технический уклон. Связь с культурой устанавливается через интеллект, а интеллект индустриального человека конструктивен, геометричен и схематичен... Постепенно эта живопись совершенно освобождается от зрительных (отображающих видимый мир) форм и оперирует абстрактными и геометрическими формами, независимо от какой бы то ни было предметности...



С. В. Рянгина. Горшечники.

Вместе с механическим мировозрением, приведшим к пространственным и объемным схемам-конструкциям, в мастерскую художника врывается технологический подход к вещам и мастерская превращается в лабораторию.

Технологически изучается материал живописи. До-оформленный материал-сырье и возможность конструкции из него, изучения его свойств заполняют деятельность левых художников... Краска и форма, плотность и тяжесть, хрупкость и ковкость, зрительные и внезрительные качества, сливаются в одно в расширенном сознании материала... Картина составляется из дерева, жести, слюды, проволоки, кусков картона, мочалы, веревок и др. материалов. Только технологическая внимательность к свойствам материала, своего рода технологический эстетизм, могла породить такие опыты».

Человек и его жизнь, как предмет художественного изображения, вовсе изгоняются художником Леф'а из области искусства.

„Горе человека",—говорят футуристы,—„так же интересно в наших глазах, как горе электрической лампочки, которая мучается в спазматических вспышках и кричит с самым раздирающим выражением скорби".

То же самое проповедуется нашим ЛЕФ'ом и проповедывалось как раз в то десятилетие, когда, как говорится, сами камни вопияли к небу голо-

сом многих тысяч городов и селений, разоренных мировой войной, миллионами рабочих и крестьян, насытивших землю своей кровью, голодом трудового люда, кошмарными силуэтами искалеченных отцов и бледными призраками безпризорных и развращенных детей.

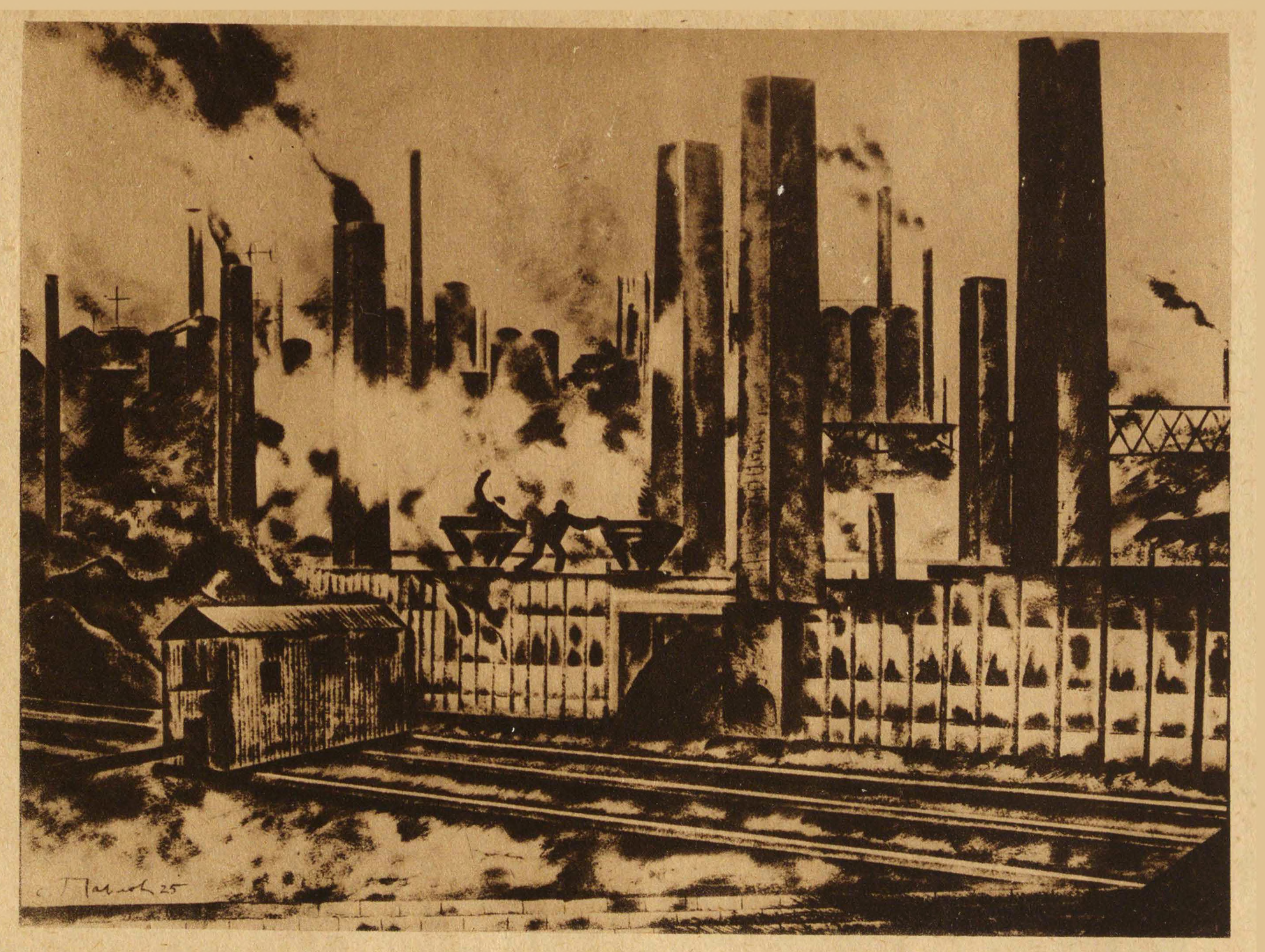
Навряд ли могут нам возместить вышеописанные лабораторные опыты ЛЕф'а и „Желтая кофта" футуризма, разнообразившая в свое время картину массовых демонстраций, ту потерю, которую мы испытываем особенно остро в настоящее время за отсутствием художественного отображения страшного мирового столкновения, грозной за него расплаты и восхода красного солнца Революции.

В истории искусства оказалась вырванной одна из самых великих и трагических страниц жизни человечества.

И чем дальше вперед мы будем уходить от названной эпохи, тем больнее будет переживаться не только народами СССР, но и остальной трудящейся массой мира эта пустота, зияющая в зеркале искусства, на месте бурных и героических очертаний первых лет Октябрьской Революции.



Н. Б. Терпсихоров. Шьют знамя.



С. А. Павлов

„Коксовые печи“



И. И. Бродский. У гроба вождя.

ВОЗРОЖДЕНИЕ РЕАЛИЗМА В ИСКУССТВЕ СССР.

Если бы мы путем комбинаций всего того, что мы имели в нашем недавнем прошлом, через общественный реализм передвижников, через яркость красок, любовь к материи, к реальности, которую иностранцы отмечают как нашу особенность, пришли к картине, представляющей из себя нечто целостное, кристаллизованное, где основная идея, основное чувство, основная мысль, доминируют над всем,—мы могли бы всех зажечь и убедить.

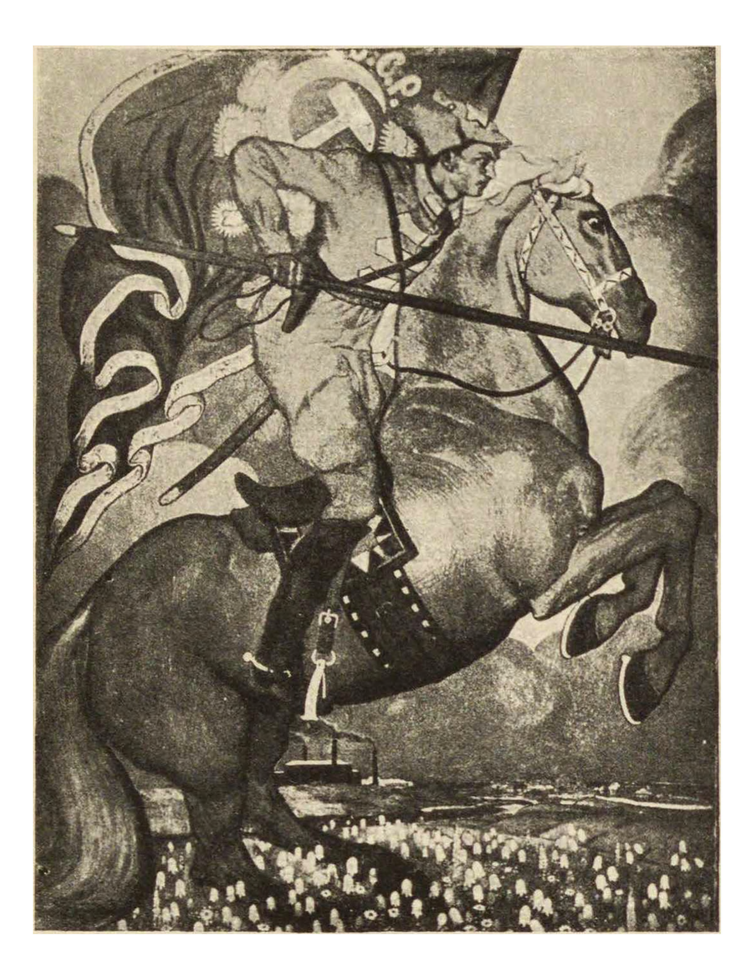
А. В. Луначарский.

Похороны Ленина—знаменательная дата не только во всей жизни трудящихся, но и в истории искусства СССР.

Правда, приблизительно за год до этого момента наметился уже поворот от беспредметно-футуристического направления к искусству, отображающему современную революционную действительность, однако поворот этот был тогда еще недостаточно решителен и полезность его недостаточно убедительна. Только грандиозная картина погребения революционного вождя указала неожиданно, куда отныне должно идти заблудившееся искусство СССР.

Дни и ночи, предшествовавшие перенесению праха Ленина из Дома Союзов в мавзолей на Красной площади в Москве, длилась картина массовой скорби и массовой любви к Ленину; картина, написанная самой жизнью на фоне городского пейзажа, скованного жестоким морозом, картина развернувшаяся на многоверстном протяжении артерий-улиц столицы СССР и преобразовавшая весь ее облик.

Никогда с такой убедительной отчетливостью и высотой не кристаллизировалась в массе трудящихся одна „основная идея", основное чувство, основная мысль,—Ленин.



Прохоров. Красноармеец.

Люди в сотнях тысяч, стекавшиеся в эти дни ко гробу Ленина и становившиеся участниками этой грандиозной и целостной картины, были связаны с именем Ленина по разному: одни были сознательными сотрудниками и соратниками Ленина в революционной борьбе, другие—уже озаренные пламенем Революции, протягивали руки, чтобы принять древко ее знамени, третьи — приняли имя Ленина, подвиг Ленина на веру, как дело того класса, к которому они принадлежали, четвертые — колеблющиеся, были привлечены к новому рубежу человеческой истории, как бабочки привлекаются на огонь. Все эти разнообразные „типы", как сказал бы художник, составили единую сплоченную массу, охваченную единой идеей Революции, единым чувством величественности и глубины события, единой мыслью о судьбах трудящихся всего мира, единой тревогой остаться без вождя, единым стремлением двигать историю дальше по пути, указанному Лениным.

Вольно или невольно, отчетливо или неясно, но новая эпоха в жизни человечества со всеми ее бурями, радостями, страданиями, тревогами, поражениями и победами проходила перед внутренними очами каждого и в едином массовом действе каждый искал себе товарища и опору в предстоящей жизни и все так или иначе были связаны с образом почившего.

Какой момент для художника! Какая великая „композиция"! Какая воистину полезная задача для искусства! И что же?— Полное бессилие наших художников отобразить жизнь в один из самых вершинных ее подъемов.

Протекшие десятилетия футуристических опытов сыграли в этот момент свою роковую роль, — художники потеряли умение отображать и выражать жизнь даже тогда, когда последняя сама „просилась на картину". У них отмерла способность кристаллизировать в художественных образах быструю смену впечатлений и чувств. Они понимали, что происходит на их глазах, но запамятовали, как это надлежит передать художнику.

Мысль о том, что знаменательные дни и ночи должны были во что бы то ни стало найти себе место в искусстве охватила всех тех, кто

стоял тогда у гроба Ленина, и художники были допущены к нему в большом числе, но, увы, результаты их работы далеко не отвечали ожиданиям.

„Я, углубленный в свою работу, под аккомпанимент беспрерывного похоронного марша и душу раздирающих истерик думал только об одном: как можно точнее и правдивее нарисовать профиль гениального Ленина“,— пишет один из самых старательных художников-реалистов Е. А. Кацман, вспоминая время, проведенное им, вместе с другими художниками, за работой у гроба Владимира Ильича.— Слабый очерк профиля, робкой рукой нанесенный на бумагу или полотно, это — все, что осталось в области искусства от вышеописанной величественной картины, и что представляет для нас хоть некоторую художественно-памятную ценность.

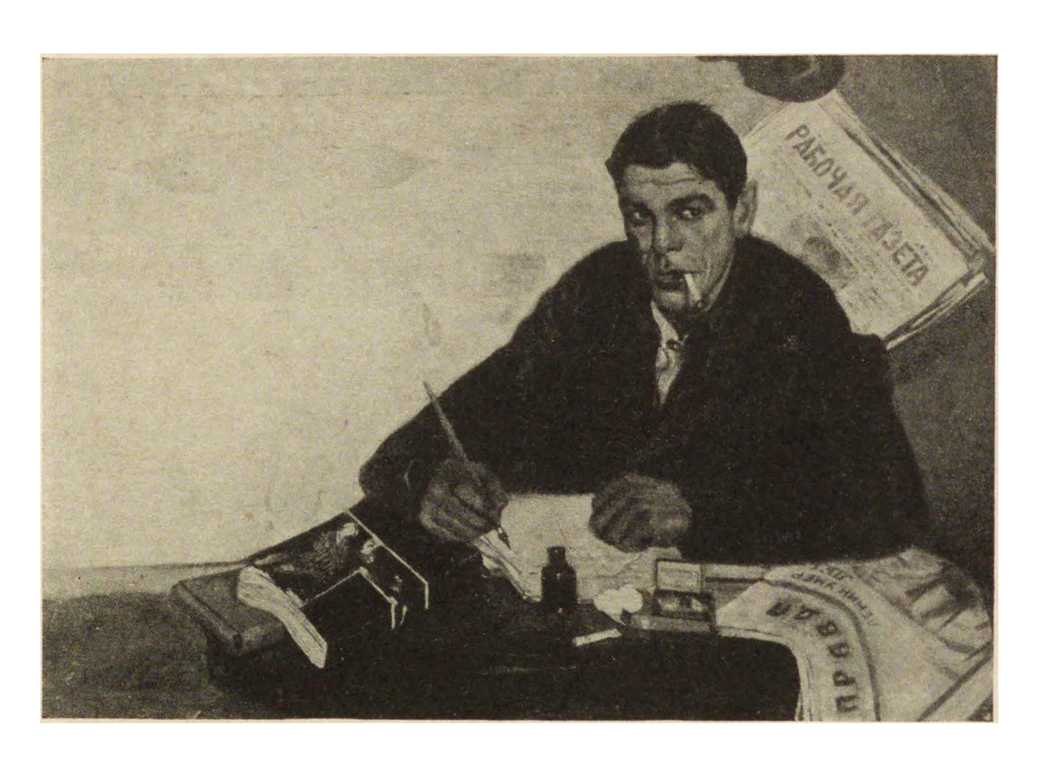


П. М. Шухмин. Проводник.

Все художники отображательного искусства были в то время на ногах; пытливым взором смотрели они в лицо толпы, освещенное кострами, старательно запечатлевали в памяти снежную пелену и морозную пыль, окутывавшие площади и улицы Москвы, заполненные массой трудящихся; чутким ухом улавливали шелест заиндевевших знамен и тихий рокот бесконечного людского потока, стремившегося к Ленину. Запоминали отдельные рассказы, слова и разговоры, которыми обменивались „простые люди“ на тему о Ленине и Революции, но все эти разрозненные заметки и наблюдения не помогли художникам создать общую „композицию“ события.—Все, что вскоре появилось в живописи на тему „похороны Ленина“, оказалось слабым и почти не отвечающим действительности.

Общей идеи, общего чувства, которые были у массы, не оказалось в работах художников, хотя и художники были глубоко захвачены картиной происходившего.

Футуристическое, машинное направление в искусстве принесло свои горькие плоды: заброшены были рецепты и способы, которыми достигается единство формы и содержания в искусстве, забыты законы художественного ремесла, которыми идея и чувство мастера облекаются в красочные, линейные и скульптурные образы, оставлены пути, следуя которым художник достигал в своем сюжете наибольшей выразительности.



В. Н. Перельман Рабкор.

Художники оказались не в состоянии выполнить то, что от них ожидалось в данный момент. Вульгарны и циничны, однако, были насмешки, сыпавшиеся со стороны представителей футуризма и эстетизма на художников - реалистов и снисходительное замалчивание записными критиками произведений мастеров, пытавшихся посильно отразить современную действительность.

Указывалось, например, что подобное отражение гораздо удачнее и живее, будто бы, выполняет фотография или кино-съемка, способные к тому же передавать свои „динамические монтажи" во много раз большему количеству зрителей, нежели живописная картина или скульптура. Мысль эту до сих пор повторяют даже те, от кого, казалось бы, можно было ожидать большего понимания особого значения искусства в общей культуре нашей Республики и меньшего раболепства перед „инженерийным" мастерством, долженствующим, по мнению конструктивистов, заменить у нас искусство даже в его отображательной сфере.

Вполне дозволительно усомниться, например, чтобы прекрасная фотография, снятая с купца Морозова, была правдивее по существу, чем карикатурный портрет с него, написанный известным художником Серовым, хранящийся в Государственной Третьяковской Галлерее. В смысле силы и глубины выражения какая кино-съемка может, например, выдержать сравнение с картиной Репина „Иоанн Грозный и его сын", находящейся там же? Мало того, мы склонны думать, что на непредубежденного зрителя, „крестьянка с лошадью", работы художника Серова, произведет более живое впечатление, нежели кино, показывающее ему ту же крестьянку в работе, в движении. Известно, с каким трудом изготавливается у нас кино-съемка на потребу крестьянства и сколько неудач потерпело кино на этом поприще.

Когда кинематограф берет вырезку из действительной жизни, он наряду с тем, что нам нужно, отображает и то, что нам не нужно вовсе. С бессмысленной точностью машины он изображает наряду с важным для нас

образом исторического лица и „человека из толпы“, занятого очисткой своего носа, скачки лошади милиционера, гримасу женщины, которой сосед по толпе наступил на ногу и пр. т. п.

Сравнив живописную толпу в картине художника Сурикова „Боярыня Морозова“ с механической толпой на такой кино-съемке, мы тотчас поймем, где заключена „правда и соль жизни“.

Нет, — искусство правдивее, идейнее, глубже, выразительнее и значительнее механического воспроизведения жизни!



В. Н. Перельман. Идущие на смену.

К нашему счастью, результаты неудачи искусства у гроба Ленина оказались совершенно обратными тому, что можно было ожидать: советская общественность, „красное меценатство“, отнеслись гораздо внимательнее и сочувственнее к делам искусства, нежели специалисты искусствоведы и оказали ему сильную и деятельную поддержку в тяжелый момент его испытания.

Выяснилось, во-первых, с полной ясностью для художников и для их заказчиков, какую важность в области советской культуры должны представлять живопись и скульптура; обнаружились жизненные связи искусства с текущей действительностью, которых недоставало до сих пор; наметились задачи искусства, которые имели не изолированный, „любительский“, но всеобщий массовый интерес; открыты были силы, побуждающие искусство идти вперед по пути революционного реализма. Понято было окончательно, что „тот символ веры, что каждое искусство должно на первое место ставить формальные искания и формальное мастерство — есть то, что пролетариат безусловно сломит, с чем пролетариат ни в коем случае не примирится“, если только эти формальные искания не ведут непосредственно к целостному художественному организму — к картине.

Художник опять завоевал право знать человека. „Мы должны стремиться“, говорил после того А. В. Луначарский, „к тончайшему познанию человека через его внешние проявления.



Н. Котов. Шаман.

Человеческое чувство, настроение очень непосредственно трудно учесть, но то, как оно отражается на физиономии, в позе, в самой конструкции всего его внешнего облика имеет огромное показательное значение.

И вот, суметь чисто зрелищными путями представить какой-нибудь социальный тип так, чтобы перед вами как-будто бы распахнулись двери и вы сразу осознали, сразу увидели, как переплелись социальные пути, соединились линии, создались условия, чтобы дать вам именно такой тип — это и есть высокое искусство".

Обретя, наконец, мост от искусства к массе и обратно, художники-реалисты, сгруппировавшиеся под знаменем АХРР, деятельно приступили к поднятию собственно художественного ремесла, которое, как обнаружилось в дни погребения Ленина, далеко отстало от требований времени.

В противовес футуристам, полагавшим, что „посещение музеев, библиотек и академий („этих кладбищ, потерянных усилий, этих голгоф распятых мечтаний, этих реестров разбитых порывов") есть то же для художников, что продолжительная опека родителей для интеллигентных молодых людей, опьяненных своим талантом и своей честолюбивой волей", художники АХРР безбоязненно стали искать в искусстве прошлых времен той художественной науки, которой им нехватало.

Многочисленные и разнообразные хранилища произведений живописи, скульптуры и декоративных художеств, ставшие после Октября достоянием Союзной Республики, обратились снова в наглядные пособия, как для зрелых мастеров, так и для учащейся молодежи.

Однако это обращение к прошлому современных художников сильно отличается от того мемуарного и археологического подхода к нему, которое, как мы видели выше, было характерным для живописцев направления „Мира искусства". Те обратились лицом к старине, потому что их отталкивала от себя современность,— художники же сегодняшнего дня интересуются только современностью, а в искусстве прошлого ищут лишь навыков и, если можно так выразиться в данном случае, рецептов, годных для выражения нашей жизни.

Первые вдохновлялись образами и духом прошлого, стремились реставрировать их и населить ими свои произведения, — вторым же важно, главным образом, не то, чем жили наши отдаленные предки и не то, что из этой жизни находило себе отражение на полотне или в мраморе старинных мастеров, а как в том или другом случае достигалась последними слиянность формы, содержания, идеи художника и отражения действительности.



Н. Котов. Авиахим в Сибири.

В своей области художники-реалисты сейчас делают тот отбор из наследия прошлых веков, который, как мы уже указали в своем месте, вообще свойственен и культурным и хозяйственным начинаниям СССР.

В старательном изучении художественных достижений протекших тысячелетий человеческой жизни нет опасности для созидания новых художественных ценностей, пока в изучающих и учащихся сильно и живо сознание революционной современности и стремление выполнить по отношению к ней свой долг художника-общественника. В этом случае, рано или поздно, но выбор будет сделан правильно.

Необходимо твердо помнить к тому же, что наука искусства не заключена в каких-либо учебниках или формулах, но до сих пор познается только на деле, на произведениях предшествующих поколений и через устные указания от учителя к ученикам.

Как это ни странно, но в данном случае положение художников в нашу эпоху точных наук и развития печати, нагромождающей бесчисленное количество всяческих учебников, пособий, руководств и справочников, близко напоминает положение древних певцов Гомеровских гимнов, сохранявших величайшие произведения греческого гения путем многовековой передачи их из уст в уста от одного поколения поэтов, певцов и художников к другому. Только в более поздние эклектические времена ученые писцы занесли эти сказания на свитки папируса или на навощенные таблички. Таким образом были зафиксированы для нас плоды коллективного поэтического творчества Великой Греции, постепенно вызревавшие в архаической и медлительной передаче их от отца к сыну.

Нечто подобное происходит и в наши дни в области нашего искусства, в живописи и скульптуре по преимуществу. Поэтому-то махнуть

рукой на опыт, накопленный человечеством в области художеств, равносильно для нас отказу от науки искусства.

Чрезвычайно знаменательно, что стремлением учиться и совершенствоваться в своем деле теперь охвачены не только молодые мастера, но и так называемые „генералы от искусства“, т.-е. зрелые и уже признанные художники с определенно выраженными индивидуальными особенностями своего творчества. Самодовольство и косность в большинстве случаев были отличительными чертами таких гениев, „почивших на лаврах“ и сравнительно дорого оплачиваемых их прежними почитателями и заказчиками.

Новый быт, новое мировоззрение, новые требования, новые ценители, ученики, последователи и враги зажгли их глаза блеском молодости и обратили их лицом к неиссякаемому источнику всякого творческого вдохновения, к жизни, к природе.



Ф. К. Лехт. Борьба за кость.



Прохоров „Рабфаковцы“



Ф. Богородский. Чувашские пионеры.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО СССР, ЕГО ПОТРЕБИТЕЛИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА.

«Среди других идеологий искусство играет выдающуюся роль. В некоторой степени оно является организацией общественной мысли. Оно является особой формой познания действительности. Действительность может быть познана при помощи науки, которая старается быть точной и об'ективной; но научное познание абстрактно и ничего не говорит человеческому чувству. Между тем, подлинно познать, понять данное явление, значит не только иметь о нем суждение чисто умственного порядка, но и установить к нему известное чувствование, как говорят, сердечное, т.-е. моральное и эстетическое отношение».

А. В. Луначарский.

Одной из интереснейших глав в каждой истории искусства должна была бы быть глава об отношении к искусству тех, кто входит с ним в непосредственное соприкосновение и является его потребителем. Эта глава способна была бы бросить совершенно новый и крайне интересный свет на многие явления художественной культуры любой страны и любого народа.

Прежде всего нам стало бы яснее то место, которое искусство занимало и занимает в жизни человечества в разные ее эпохи, во-вторых, вполне отчетливо открылись бы пути, которыми жизнь проникает в искусство и обратно, и, в-третьих, мы нашли бы здесь понимание многих приемов в художественном ремесле, обусловленных вкусом и потребностями совершенно определенного круга потребителей. В этой главе мы нашли бы те жизненные поправки, которые необходимы историку искусства для правильной расшифровки социальных основ искусства, потому что путь от экономики до той ее надстройки, которую мы имеем в лице художествен-



Ф. А. Модоров. Самоедский исполком.

ного творчества, далеко не так прост, как это представляется многим из наших скороспелых критиков.

„Там, где дело идет об организации мысли, провести прямо линию от идеологий к породившим их общественным группам довольно легко. Наоборот, там, где дело касается организации чувств, которая составляет характерную особенность искусства, сделать это очень трудно“, свидетельствует А. В. Луначарский в своей работе „Искусство и марксизм“.

Именно сложности и трудности, связанные с правильным марксистским пониманием художественных явлений, вынуждают нас с особенным вниманием останавливаться на тех моментах в создании и развитии отношений человека к искусству, которые с некоторыми оговорками могут быть принятыми за первоначальные. К таковым можно отнести момент живого непосредственного восприятия художественного произведения зрителем.

К сожалению, историки изобразительного искусства обычно совершенно исключают эту задачу из числа подлежащих их изучению, вследствие чего у нас под руками в настоящий момент и не имеется какой-либо солидной сводки наблюдений над непосредственными впечатлениями, воспринимаемыми зрителем перед лицом художественного произведения в зависимости от того класса и степени развития, к которому принадлежит сам воспринимающий.

Именно социальный разрез в разрешении этого вопроса способен дать самые интересные и значительные для понимания искусства результаты, так как искусство служит прежде всего, конечно, не индивидууму, но определенной, иногда в достаточной мере сложной, классовой группировке.

Надо, впрочем, сказать, что в СССР уже сделаны некоторые предварительные шаги, если не к разрешению интересующего нас вопроса, то хотя бы к правильной его постановке. Экскурсионная деятельность, организованная при наших музеях с беспримерной в мире широтой, позволяет постепенно, но все же довольно быстро, накапливать богатый материал, заключающийся в отзывах разнообразных посетителей музеев на виденные ими произведения искусства, старины и быта. Планомерная сводка всего этого материала, с учетом к тому же классовой и профессиональной принадлежности экскурсантов, послужит первым шагом вперед по совершенно еще необследованному и очень важному, не только в области педагогики, но и в чисто художественной сфере, пути. Не имея пока такой сводки и не будучи способными по этой причине всесторонне рассмотреть и глубоко осветить данный вопрос, мы, тем не менее, не считаем допустимым обойти его полным молчанием.


Ф. А. Модоров. Самоедский поэт В. Савинов.

От того, что̀ именно в искусстве воспринимает „новый зритель“ и как воспринимает, зависит все дальнейшее существование и направление современного художественного творчества, потому что, как мы отметили в своем месте, единственным потребителем художественных ценностей СССР является и будет являться трудящаяся масса. Без учета ее симпатий, ее требований, ее идеологии и ее вкусов безнадежными и мертворожденными останутся все взлеты художественного вдохновения, все усилия ремесленного тщания и все дерзновения формальной изобретательности.

Прежде всего необходимо опровергнуть довольно распространенное мнение о том, что искусство способно оказывать воздействие только на очень ограниченный и хорошо подготовленный к его восприятию круг людей. Если это справедливо, может быть, в буржуазных странах, то у нас это не так.

Наиболее показательным опровержением этого мнения могут послужить хотя бы статистические данные о посещаемости советских художе-



А. В. Григорьев. Украинский пейзаж.

ственных музеев за последние годы. В среднем, например, одни художественные сокровищницы Москвы и Ленинграда пропускают в год через свои залы около трех четвертей миллиона посетителей. Не отстают в этом отношении и некоторые провинциальные учреждения подобного рода: Художественный Музей в городе Вятке, например, пропускает в год 40.000 посетителей в то время как все население самого города составляет 60.000 человек. Одна голая цифра посетителей показывает в этом случае, что музей посещается не только городским, но и окрестным крестьянским и рабочим населением, что в точности и отвечает действительности, потому что нередки случаи, когда крестьяне приходят в музей из селений, удаленных от города за десять-пятнадцать верст, и притом посещают музей зачастую по два раза.

Таким образом, количество лиц, входящих в непосредственное соприкосновение с произведениями изобразительного искусства в СССР оказывается весьма значительным, и обильный приток посетителей в художественные наши музеи вполне оправдывает его характеристику, как массового явления.

Из тех же больших цифр музейной статистики, а равно и статистических таблиц, ведущихся при музеях, становится совершенно ясным, что подавляющее большинство посетителей составляют рабочие, учащиеся, красноармейцы и крестьяне, при чем рабочие стоят, в центральных городах по крайней мере, на одном из первых мест.

Вот из кого образуется новый потребитель нашего искусства!

Из вышеуказанного ясно, что художественные произведения, распространяемые через одни только музеи, экспонирующие памятники искусства как прошлых времен, так и новых, должны внедряться в массы гораздо скорее, чем это вообще представляется. Некоторое пренебрежение к вопросам искусства и к развитию советских художественных музеев, наблюдаемое зачастую среди наиболее „практичных" культурников, повидимому, не находит себе жизненного оправдания; ошибкой является также и то неряшливое отношение к художественным явлениям нашего времени, в котором повинна, к сожалению, также и советская повременная печать, даже в крупных культурных центрах Союзных Республик.

Пренебрежение к суждениям об искусстве трудящейся массы и неряшливое, поверхностное, салонное отношение к нему большинства критиков и создает в результате то взаимное непонимание художественной критики и современного советского потребителя искусства, которое, как это ни странно, существует у нас в не меньшей степени, чем в буржуазных странах.



А. В. Григорьев. Украинка.

Ярким примером подобного разлада может послужить седьмая выставка АХРР на тему „Революция, быт и труд". Выставка имела необыкновенный успех среди всего трудового населения красной столицы. Достаточно сказать, что в течение двух месяцев, во время которых она была открыта, ее посетили 65.000 человек, однако отзывы о ней в прессе были довольно кислы и жеманны. Тот факт, что эта выставка была не просто обычная для крупного центра сезонная экспозиция произведений современных художников, но крупнейшее событие, большой праздник советской культуры, остался и вовсе неотмеченным в журнальной и газетной прессе.

Чутким взором заметил Демьян Бедный это по меньшей мере странное невнимание профессиональных критиков к делу художников, глубоко захватившему массу, и запечатлел в нескольких строчках своего дружески шуточного стихотворения, посвященного этой же седьмой выставке АХРР:

«Вспоминаю далекие дни.
Были пышные выставки, где искони
«Мастера» выставлялись одни,
Мастера, опьяненные славою.
Но все выставки прежние — были они
Буржуазно-салонной забавою.
Все газеты вопили, да как, не по дню,
По неделям, по месяцам — важное дело:
— «Гениально. Божественно. Дивное «ню».
«Ню». А попросту — голое женское тело.
Что на выставках было? Портреты кокеток,
На подушках на шелковых морды левреток,
Виды — храмов, дворцов и дворянских усадеб,
Сцены жизни дворянской — обедов и свадеб,



Б. Владимирский. Пионеры в деревне.

«Натюр-морты» — дессерт и букет хризантем,
Иллюстрации пряные книг соблазнительных...
Сколько тем. Сколько тонко изысканных тем,
Для дворянского сердца родных, упоительных.
И каков был тогда — тошно вспомнить каков —
Подхалимский, восторженный визг «знатоков».
Нынче чуть не один Петр Семенович Коган *)
Был ахраровской выставкой нежно растроган
И сказал настоящее слово о ней.
(Почему нет в газетах его манифеста?
Разве нету в «Известиях» Вциковских места?)

Пройти со скептической гримасой „знатного иностранца" мимо десятков тысяч „простых" посетителей выставки, пытливо, серьезно и радостно воспринимавших находившиеся на ней произведения современной живописи, значит быть слепым к той новой свежей поросли, которая на наших глазах поднимается на советской ниве навстречу свету, навстречу просвещению.

Такой разлад мыслим только в буржуазных странах, где индивидуализм и презрение к „толпе", — искренное или наигранное, — составляют неиз-

*) П. С. Коган — президент Рос. Академии Худож. Наук.



И. Г. Дроздов. Пионеры завода „Огни“ (Дагестан).

менную принадлежность особенно изысканных, утонченных и начитанных критиков.

Нам это не нужно, нам это вредно и... противно.

Новая задача, которая у нас должна быть выполнена искусствоведами и художественными критиками,— изучить не только художественные произведения, но и впечатление, производимое ими на массового зрителя, неискушенного в безднах искусствоведческой премудрости,— поможет нам избавиться от этой ненормальности, которая, по всей видимости, является только досадным пережитком прошлых времен.

Для того, чтобы представить себе наглядно изменение, произведенное Революцией в отношениях так называемого зрителя к искусству, достаточно только вспомнить каковы эти отношения были до того.

„Камерный“ характер направления „Мира искусства“, книжность его сюжетов, мистичность его художественных переживаний, утонченность его техники, стилистическая изощренность его форм, любование „старинкой“ и, наконец, общее неприятие текущей жесткой действительности, лежавшее в основе всех его наилучших художественных достижений, естественным образом ограничивали круг его потребителей очень малочисленной группой интеллигенции,— тысяч десять — пятнадцать. Все, что находилось за чертой этой группы, оставалось вне воздействия искусства. Сами художники, приученные к кружковой оценке и критике, не только не стремились как-либо расширить эти узкие пределы публики, посещавшей их выставки,



Д. А. Топорков. Атака.

но, наоборот, с присущим им по тому времени высокомерием „гениев“ нарочито изолировали себя от последней. Так, например, Общество Свободной Эстетики в Москве устраивало однодневные или закрытые выставки, которые могли посещаться, конечно, лишь „посвященными“ лицами из числа ближайших почитателей и покровителей того или другого художника или группы художников. Сбыт художественных произведений мог быть рассчитан только на очень небольшую группу богачей, составлявшуюся из негоциантов и фабрикантов. Музеям по их бедности доставалось в огромном большинство случаев лишь то, что падало со стола богатого. Лучшие вещи скупались частными коллекционерами и ревниво сберегались ими на свою собственную потребу в закрытых или полузакрытых собраниях.

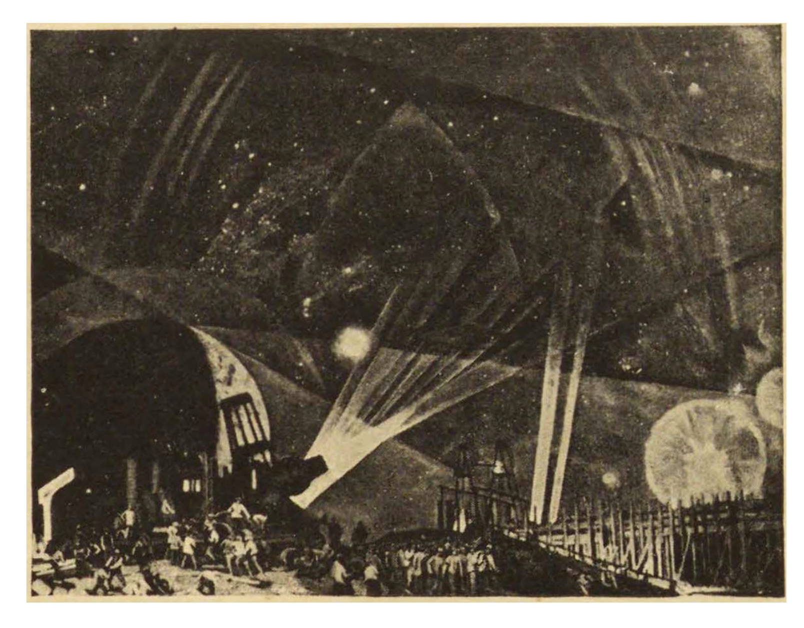
Никаких мер не принималось на выставках, чтобы облегчить недостаточно подготовленному посетителю более глубокое и сознательное восприятие экспонатов.

Экскурсионное дело в музеях находилось в самом зачаточном состоянии.

Наиболее опытные и знаменитые художественные критики излагали свои суждения в дорогих художественных журналах с вычурными названиями „Золотое Руно“, „Весы“, „Аполлон“ и пр. т. п., в лучшем случае собиравших тысячи две, максимум, три „просвещенных“ подписчиков, искренних или неискренних почитателей модных художественных течений.

Наиболее известные художественные статьи писались изощренным, если не „заумным“, языком, сбивавшим на старинный перевод с иностранного и разукрашенным всяческими словесными виньетками, делавшими их понятными,— да и то далеко не всегда,— самому ничтожному кругу читателей.

Е. Чепцов „Шкрабы“



К. Ф. Юон. „Люди“.

Какая разительная перемена произошла на наших глазах за последнее десятилетие!

Мы так далеко ушли от эпохи индивидуально-художественных исканий, от всего этого „камерного“ художества, что просто не можем себе объяснить в настоящее время, какими теоретическими предпосылками можно оправдать подобную изоляцию художественного творчества от массового зрителя.

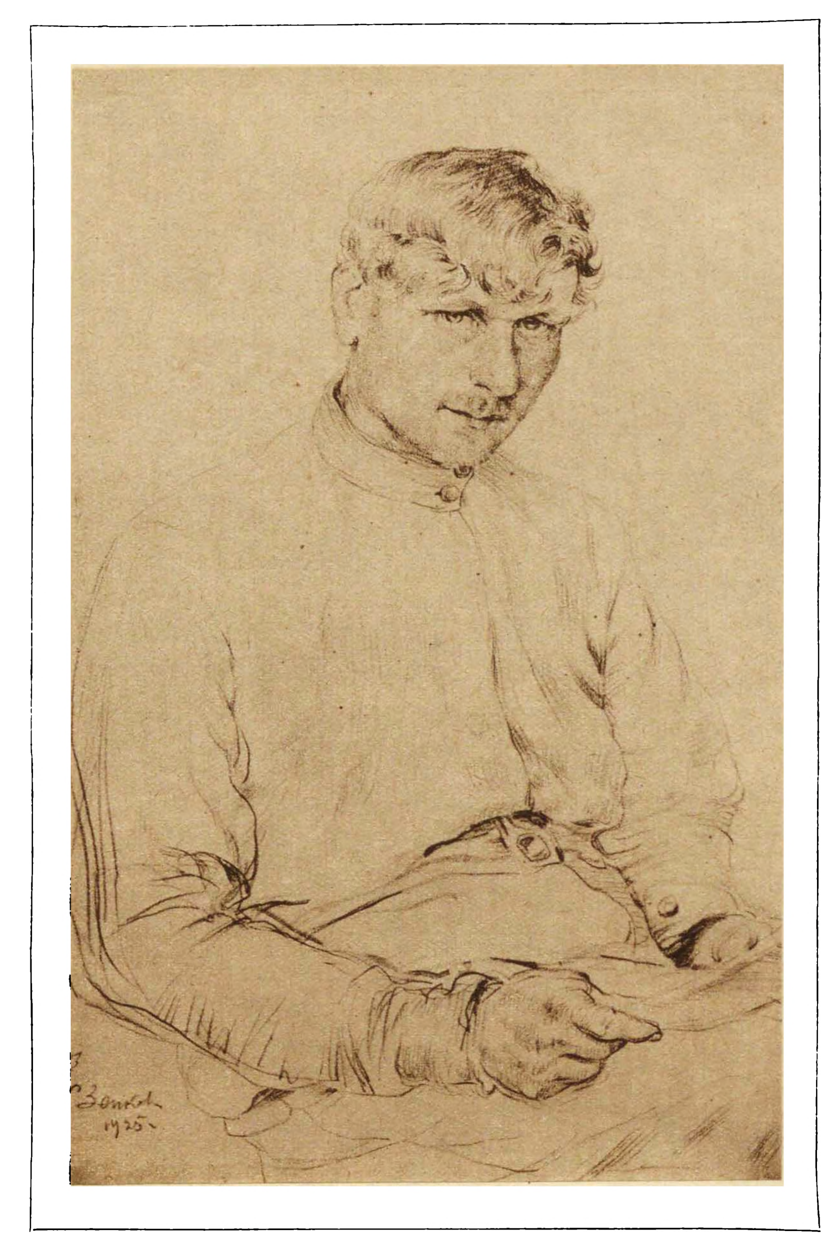
Пережитками этой эпохи является отчасти оторванность нашей искусствоведческой критики от жизни и салонный эстетизм, притаившийся кое-где под видом „формальных изысканий“ в искусствоведческих институтах и академиях.

Но эти хилые остатки, как ни досадно, они в отдельных случаях выступают на поверхности нашей культуры под прикрытием профессорской тоги, без сомнения будут скоро смыты широкой и полной волной новой жизни и новых художественных потребностей.

На самом деле, со всех сторон накапливаются признаки, обнаруживающие самодеятельность массы, новые, до того совершенно неизвестные, формы общения с искусством наших дней и симпатия ее к тому роду художественного мастерства, которое отвечает на ее собственные потребности.

Мы уже приводили пример огромной посещаемости художественных музеев, но мало того, такое же отрадное явление наблюдается и по отношению к некоторым временным выставкам произведений живописи.

Так, 6-ю выставку АХРР в 1924 году посетило пятьдесят тысяч человек, 7-ю в 1925 году — шестьдесят пять тысяч; выставку картины художника Бродского — сорок пять тысяч.


Зенков. „Сочувствующий“.

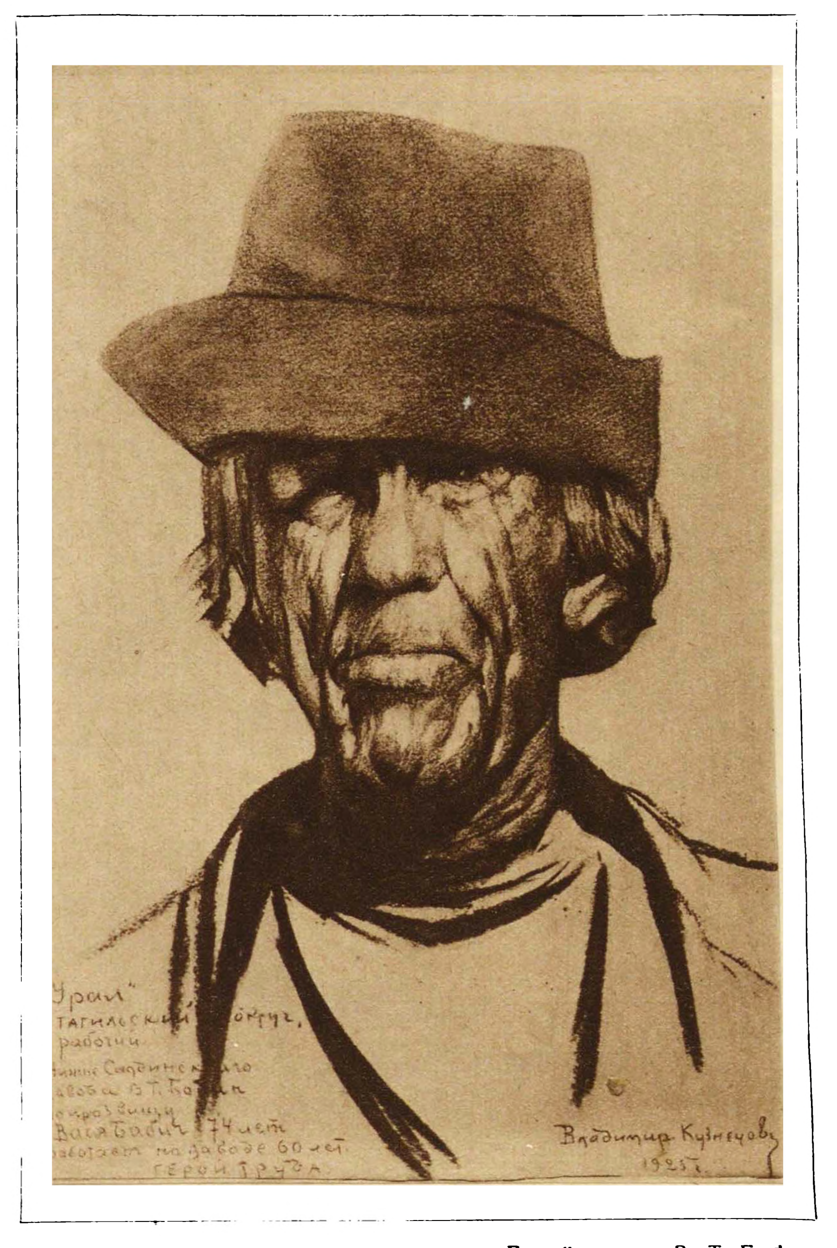
Новым по отношению к до-революционным временам является посещение выставок коллективами в организованном порядке. Профессиональные союзы, клубы, школы, госучреждения и заводы, будучи заинтересованными в просвещении своих членов и работников, всячески оказывают поддержку образованию экскурсий для посещений выставок.

Идя навстречу запросам масс, художники прибегают к чрезвычайно оригинальным способам для экспозиции своих произведений. Так, художник Радимов устраивал совершенно необыкновенную выставку своих произведений, посвященных крестьянскому быту, прикрепив свои этюды и картины к заборам и стенам изб и сараев, окружавших крестьянскую ярмарку.

На Всесоюзной Сельско-Хозяйственной Выставке в 1923 году художники АХРР организовали „Уголок Ленина“, где расположили картины, связанные с жизнью и деятельностью Владимира Ильича. „Уголок“ имел сто тысяч посетителей.

Примеров, подобных вышеизложенным, мы могли бы привести множество, однако, и те случаи, на которых мы здесь остановились, показывают с полной ясностью, что все эти своеобразные формы связи искусства с массой трудящихся мыслимы только в условиях советской жизни и являются вместе с тем наглядными показателями необыкновенно широких возможностей, которые открываются перед искусством наших дней, когда оно учитывает интересы массового потребителя. Вместе с тем, эти же случаи являются гарантией зарождения в недалеком будущем нового художественного „всенародного“ стиля искусства, о котором тосковали и сейчас тоскуют наиболее талантливые и умные художники во всем мире.

„Я верю в абсолютную необходимость нового искусства, цвета и рисунка так же, как и всей художественной жизни“, писал, например, французский художник Ван-Гог. — „Должно существовать искусство будущего столь прекрасное и молодое, что, принося ему сейчас в жертву нашу молодость, мы только выигрываем в собственной жизненной радости и мире... Мне кажется все больше и больше, что картины, которые должны быть написаны, — нужные и необходимые картины, — превосходят силы одного художника, если только живопись должна достигнуть радостной высоты греческого скульптора, немецкого музыканта и французского романиста. Эти картины должны быть созданы группой мастеров, которые соединятся для выполнения общей идеи“.



В. Кузнецов. Герой труда В. Т. Бабин.

Для Ван-Гога и ему подобных эти надежды — только неосуществимая фантазия: такой идеи, во имя которой могли бы объединиться лучшие живописцы, у современной буржуазии нет и не будет, — она есть у пролетариата и будет у наших художников, когда они сами станут „новым зрителем“, т.-е. откроют, наконец, глаза на новослагающуюся культуру СССР.



Рылов. Старые ели.

В ПРЕДДВЕРИИ НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭПОХИ.

„С уверенностью можно сказать, что различные национальности, входящие в состав Союзных Республик, создадут уже в течение ближайших десятилетий свои особенные художественные направления и своих выдающихся мастеров, мимо которых не смогут пройти наши наилучшие сокровищницы искусства".

В 1925 году Армянская Республика принесла в дар Государственной Третьяковской Галлерее картину работы своего художника Сарьяна.

Это событие было, конечно, обойдено молчанием нашей печати с ее невнимательностью к вопросам современного изобразительного искусства, а, между тем, дар этот, несомненно, в области нашей художественной культуры является первой ласточкой, делающей советскую художественную весну.

Дар, может быть, и скромен, но в высшей степени знаменателен. Им открывается совершенно новая страница в истории искусства.

Это первый признак того, что понятие „русское искусство", которым до Революции покрывались все самые ценные художественные произведения, создававшиеся „от финских хладных скал до пламенной Колхиды", отживает свой век.

До сих пор лучшие художники и лучшие произведения искусства были сосредоточены за редкими исключениями в Москве и Петербурге, — как назывался Ленинград в царскую эпоху. Вся остальная страна не только была лишена какой бы то ни было самобытности в изобразительном искусстве, но не имела его вовсе,— все шло на потребу двух городов. Здесь молодежь получала свое художественное образование, зрелые художники — свое признание, старики — свой почет. При таких обстоятельствах вполне естественно, что художники смотрели на мир с точки зрения так называемой „господствующей нации“, т.-е. иначе сказать, по возможности отражали в своих произведениях интерес верхних слоев населения двух вышеупомянутых городов.



Ф. Лехт. Башкирка-комсомолка.

Все, что лежало за границей этих интересов, входило в искусство весьма поверхностно, робко, редко и отличалось той легкомысленной экзотикой, которая бывала у приезжих иностранцев восемнадцатого века, когда они брались изображать русских „пейзан“.

Передавая в живописи Украину, художники ограничивались преимущественно иллюстрацией к соответствующим сочинениям Гоголя, при чем обычно первенствовали картины на темы: „Тиха украинская ночь“, „Горилка“ и сантиментальная любовь Грицко к Параске; Кавказ воспринимался в лучшем случае через призму Лермонтова, а в худшем — в качестве плацдарма для подвигов русского офицерства; Север изображался единственно как местонахождение древних церковок и старинных кокошников, низанных жемчугами. Одним словом, в отношении к своеобразной жизни и природе разных частей бывшей Российской империи художник того времени волею или неволею играл роль „воскресного охотника“, не исключая тех случаев, когда сам являлся уроженцем этих мест.

Характерно, между прочим, что народы, которые были пасынками правящих кругов русского общества, как например, поляки или евреи, и вовсе не привлекали к себе внимания русских художников.

Вообще искусство до Революции преимущественно интересовалось городом и пригородами. Можно указать очень небольшое количество сюжетов в Государственной Третьяковской Галлерее, которые были бы посвящены крестьянину. Как это ни странно, в крестьянской стране не оказалось художников, глубоко заинтересованных крестьянской жизнью. Мы можем указать на очень незначительное число



П. Ю. Киселис. Тов. Лигай. (Кореец-комсомолец.)

исключений, более или менее выходящих за границы указанных здесь обыкновений. К ним принадлежит отчасти Суриков, уроженец Сибири. В его картине „Боярыня Морозова“, находящейся в Государственной Третьяковской Галлерее, несомненно сказалось — в зимнем пейзаже, в характеристике фанатической героини и в лицах толпы, провожающей ее в заточение,— глубокое изучение пережитков старины, сохранившихся в „медвежьих углах“ Севера, оторванных и удаленных от промышленных центров. Здесь мастер вполне сроден тому, что он изображает. Можно указать еще и на живописные панно работы Константина Коровина, украшающие — к стыду нашему в запущенном и загрязненном виде — Ярославский вокзал в Москве, где искренно, правдиво и внимательно переданы картины трудовой жизни и промыслов на побережьях Белого моря. Но и тот и другой пример, так или иначе, все же близок „русскому сердцу“, а что касается так называвшихся „инородцев“, населявших огромное пространство бывшей империи, то для них не нашлось, увы, своего Сурикова,— отражение их жизни выпало из истории русского искусства.

Хозяйственный и культурный подъем народов СССР несомненно разбудит в них усыпленную способность к своему собственному художественному творчеству; многим из числа их в этом отношении есть на что оглянуться и в прошлом. Постепенно претворятся в новых свежих красках и формах те образы, которые столетиями дремлют скованными

в разного рода кустарных поделках местного производства, в коврах Туркестана, в металлической инкрустации „златокузнецов“ Дагестана, в поливной посуде и узорчатых тканях Украины и пр. т. п.; отомрут религиозные предрассудки, мешавшие у восточных народов художественному отображению человеческого образа, и все своеобразие природы и трудовой жизни данной страны и данной нации войдет, как новая прекрасная, красочная страница, в историю мирового художественного творчества.



П. Ю. Киселис. „Будущий командир РКК Армии и Флота“.

Зерна Ленинизма начинают прозябать даже в самых глухих углах Союза. Связь, возникшая между союзными республиками на основах общего социалистического строительства, ручается за то, что новые пути советского искусства, с одной стороны, избегнут провинциализма, свойственного зачастую шовинистически настроенным слоям населения, а с другой—в общем художественном соревновании создадут новой стиль искусства. Каждый народ, входящий в состав Союза, сделает свой ценный вклад в единое искусство СССР, которое уподобится тогда алмазу, отражающему мир многоцветной игрой бесчисленных своих граней.

В скромном даре Армянской Республики, нашей знаменитой сокровищнице русского искусства, уже заключено предвестие этого великого и желанного момента, но есть и другие признаки, говорящие о том же. Так, например, после того, как АХРР организовал свои филиалы из местных художников в пятидесяти различных центрах Союза, он уже вынужден возбуждать ходатайство об изменении своего наименования „Ассоциация художников Революционной России“ на „Ассоциацию художников Революционных Республик“. Следовательно, его деятельность более отвечает под новым названием той территории, на которой предстоит развиваться современному реалистическому искусству. Мало того, представители Республик, прибывающие в центр на съезды и конференции, обычно стре-



Дормидонтов. Шахты.

мятся увезти к себе что-либо из художественных произведений, собранных в Государственном Музейном фонде РСФСР, при чем просят, обычно, дать им вещи современного искусства. Красный крест Украины приглашает к себе выставку АХРР, и, наконец, Всесоюзный Совнарком оказывает крупную материальную поддержку художникам АХРР, направляя их во все концы Союза для художественного отображения жизни и труда населяющих его народов.

Так происходят добровольный обмен художественными ценностями и общение между мастерами среди „талантливой семьи“ народов СССР, свидетельствующие, с одной стороны, о стремлении их к братскому единству, а с другой — предвещающие новую эпоху Возрождения искусства, которая будет уже именоваться социалистической.



Н. Никонов. Бомбист.



В. В. Мешков. „Труд“.

ХУДОЖНИКИ О СЕБЕ.

Желая дать читателю хотя бы краткие пояснения к тем произведениям, которые вошли в виде репродукций в настоящую книгу, редакция издания решила обратиться для этого непосредственно к содействию авторов этих произведений.

Большинство из художников, чьи воспроизведения даны в нашем издании (из 49 художников ответы получены от 46), сообщило редакции издания время создания своей работы и цель, которую художник себе ставил при работе над произведением.

Наиболее интересные места из полученных нами сообщений редакция издания и передает в качестве пояснительного материала к репродукциям, сохраняя при этом почти всю непосредственность передачи их авторов.

Такой новый и оригинальный способ познавания художественных произведений дает нам прежде всего чрезвычайно яркую и убедительную картину связи реалистического искусства художников АХРР с современностью.

В этой связи и лежит новый и плодотворный путь искусства нашего времени в Союзе Советских Республик.

Используя в виде одной из первых попыток этот опыт собирания материалов художников «о самих себе», редакция издания учитывает, какое большое значение могло бы иметь продолжение собирания и научной обработки такого типа материалов для изучения чрезвычайно мало обследованного вопроса о «психологии творчества».

Чрезвычайно важно собирание этих материалов в отношении большинства работ, воспроизведения с которых даются в настоящем издании, т. к. эти работы «ахровцев» являются результатом специальных художественных экспедиций во все уголки СССР на средства, отпущенные АХРР'у Совнаркомом в 1925 г.

Этот большой, ответственный и в то же время свободный «социальный заказ» художникам со стороны трудящихся служит предвестником начинающегося у нас расцвета здорового художественного творчества.

Материалы, присланные художниками о себе, даются в алфавитном порядке. В скобках проставлены цифры страниц издания, на которых даны воспроизведения.



И. И. Бродский. Расстрел 26 бакинских комиссаров.

ОБЪЯСНЕНИЯ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ.

В. АПОСТОЛИ.

«Учитель из аула».

При исполнении моего этюда «Учитель из аула» мной руководило желание дать тип культурного «казака» [1]) (киргиза) учителя,— как преподавателя молодежи и проводника знаний в ауле.

Он преподает грамоту в Темирурkачевской волости в ауле № 8. Полное имя и фамилия его — Абиш Тумичевич Айтабанов (стр. 31).

А. Е. АРХИПОВ.

«Бабы».

Главным моим стремлением было возможно реальнее и правдивее изобразить баб.

«Бабы» написаны мною в период 1917—1922 г. г.

Считаю работы свои незаконченными (стр. 16 и на отд. листе).

М. БЕРИНГОВ.

«Рыбаки на Мурмане».

«Моя картина «Рыбаки Мурманского побережья» начата мною в июле 1925 года в гор. Мурманске.

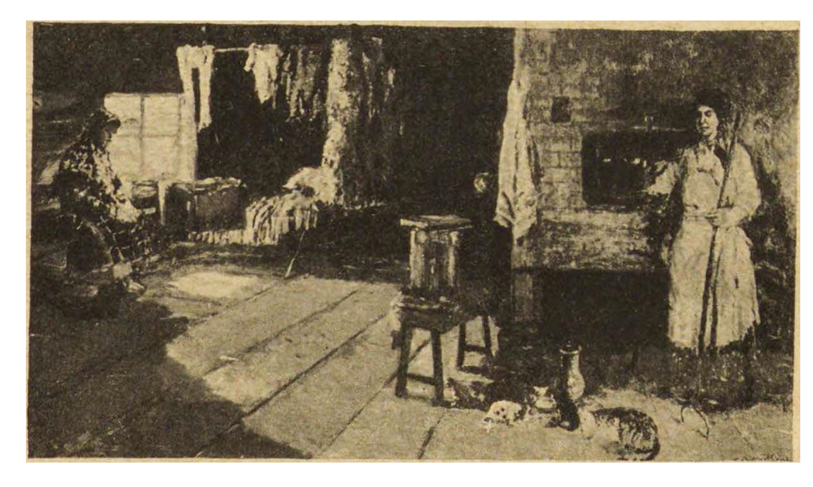
Побывав на Мурманском побережьи до границ Финляндии и присмотревшись к рыбакам, их жизни и природе, среди которой они живут

[1]) Киргизы считают название «киргиз» насильно им привязанным и теперь после революции они называют себя не иначе как «казак» (человек ездящий на лошади верхом)— отсюда и наименование «не Кирреспублика» а «Казакстан».

Б. Н. Яковлев „Медник“

и работают, я понял тогда, что под их обыденной трудовой оболочкой скрываются подлинные герои, ибо грозен Ледовитый океан и беспомощны утлые ладьи рыбаков.

Мое пребывание на Северном океане совпало как раз с тем временем, когда солнце в течение двух месяцев не заходит за горизонт и целые сутки золотит и серебрит небо» (стр. 5).



П. А. Радимов. В избе.

Ф. А. БОГОРОДСКИЙ.

«Чуваши».

(Этнографический фрагмент.)

Этот эскиз я писал в с. Вомбукасы Чувашской Республики в июне месяце 1925 г.; имел целью передать характерную черту чувашей: малую подвижность, раздумье... (На отдельном листе).

«Беспризорный».

«Беспризорного» я писал в Москве в 1925 г., поставив себе задачу изобразить мальчугана-кокаиниста, плохого вора, забитого — в противовес обычному типу беспризорных — бандиту... (стр. 17.)

«Чувашские пионеры».

Писал в селе Вомбукасы в июне месяце 1925 г. Хотел выразить нарастающее пионерское движение в отсталом крае (стр. 49.)

Н. Я. БЕЛЯНИН.

«Осень на южном Урале».

Этот пейзаж написан мною в 1925 году во время моей командировки от Совнаркома СССР на Урал.

Этюд изображает местность южного Урала верстах в 100 от Златоуста; в нем я стремился передать суровый облик долины, заключенной в тяжелые горные массы (стр. 25.)

И. И. БРОДСКИЙ.

1. «У гроба Вождя».

«У гроба Вождя» была написана с проработанного этюда, сделанного мною в Колонном зале Дома Союзов у гроба В. И. Ленина.

Главным моим стремлением было, как можно точнее и правдивее передать этот величайший момент нашей революции — прощание трудящихся с своим вождем (стр. 41).



С. В. Малютин. Н. А. Семашко.

2. «**Расстрел 26 бакинских комиссаров**» мною написан по специальному заказу Бакинского Совета. Картина исполнена в течение шести месяцев после тщательных и детальных этюдов.

Для этой картины мною собраны и использованы новые материалы, которые должны были быть предметом специального запроса в английском парламенте (стр. 68).

А. А. ВОЛЬТЕР.

«**Военлет**».

До появления в свет моих работ «Под неприятельским лучем» и портрета-картины «Военлет» этот сюжет у нас еще никем из художников не затрагивался, между тем, как завоевание воздушной стихии волей и разумом человека является одним из колоссальнейших социальных моментов с огромным будущим.

Стальная воля, находчивость и героизм наших летчиков накладывают определенный отпечаток на их энергичные лица и они могут служить героической темой для портретной и жанровой живописи и скульптуры (стр. 72).

Б. Е. ВЛАДИМИРСКИЙ.

«**Пионеры в деревне**».

Летом 1925 г. мое внимание было привлечено пионерством и я решил ближайшие работы посвятить этому яркому моменту нашего нового быта.

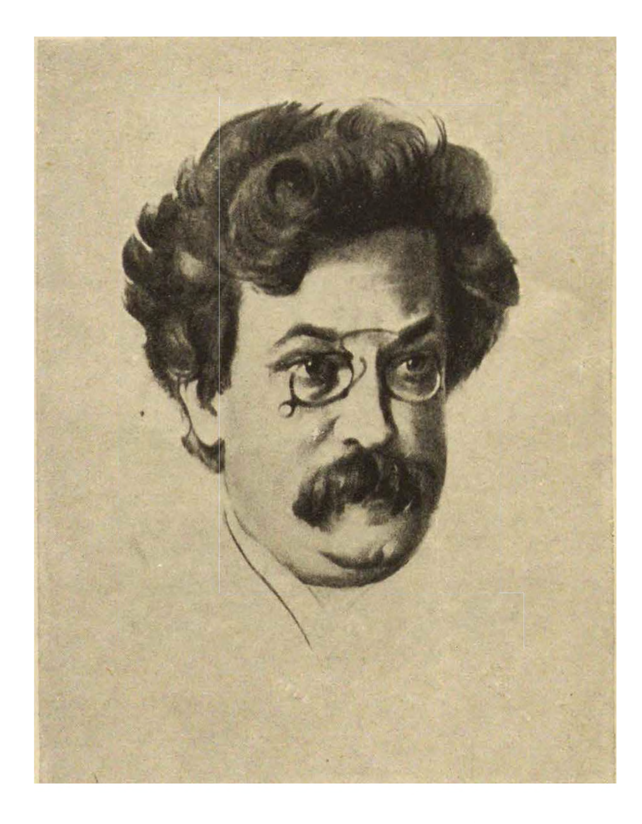
Когда я очутился во время моей командировки от Совнаркома СССР в Белорусской деревне и наблюдал, какой переполох производит в глуши приход пионеров, я принялся за работу над картиной «Пионеры в деревне» (стр. 54).

А. В. ГРИГОРЬЕВ.

1. «**Украинка**». 2. «**Украинский пейзаж**».

Писал в селе Барановке, б. Полтавской губ., в июне 1925 года (гоголевские места). Та и другая вещь написаны с натуры. Не задаваясь особой узко-художественной целью, я взял для изображения объекты, типичные для данной местности. Украинка с крестом на шее и портреты Владимира Ильича и Шевченко (висящие в «красном углу» избы) взяты мной, как парадокс, понятный лишь для тех, кто знает сегодняшнего крестьянина:

крест, икона и др. религиозные реликвии еще сопровождают жизнь крестьянина, благодаря его некультурности, но висящие на почетном месте в хате, иногда даже над божницей, портреты Владимира Ильича и Т. Шевченко, которые любовно декорируются и цветами и узорчатыми полотенцами, говорят за то, что в сознании крестьянина на смену идет новый, не мистический, а конкретный символ радостной жизни — Ленин и Шевченко (стр. 52 и 53).



Е. А. Кацман. Е. Ярославский.

ДОРМИДОНТОВ.

«Шахта»

Обе мои работы являются отдельными рисунками из 2-х серий: «Солеварня» из серии «Промышленный Урал» и «Шахта» из серии «Промышленный Донбасс».

Рисунки являются попыткой отразить художественными средствами промышленную сторону этих областей СССР.

Рис. «Шахта» исполнен в декабре 1925 году (стр. 64).

И. Г. ДРОЗДОВ.

1. Пионеры завода «Огни».

Какую цель я ставил себе при исполнении этой работы? Хотел изобразить новый быт Дагестана (завод находится в Дагестане), где пионерская организация только что образовалась и где, как мне кажется, заметен особый тип пионера (стр. 55).

2. «Медно-литейный цех».

Работая над этой картиной, я задавался целью изобразить тяжелый труд литейщика, сопряженный со всевозможными опасностями» (стр. 15).

В. В. ЖУРАВЛЕВ.

«Шахтерка-мать».

1. «Шахтерка-мать» представляет из себя один из этюдов, сделанных мною для картины того же названия. Этюд написан в Горловке на Донбассе. Моделью служила молодая женщина по фамилии Бирюкова — откатчица угля с шахты № 1. Желание написать эту картину возникло у меня следующим образом: я пришел в горловские ясли, предполагая сделать там кое-какие зарисовки. В это время в ясли пришли матери-работницы кормить грудью своих детей. Матери-шахтерки почти исключительно молодые и сильные женщины пришли с шахты запыленные с ног до головы угольной пылью.



А. А. Вольтер. «Военлет».

Когда они обмыли кисти рук и кончики грудей, сиделки яслей положили им на колени чистеньких младенцев, завернутых в белые простыни. Захотелось написать сильную работницу шахтерку-мать с нежным младенцем на руках (стр. 26).

2. «Шахтеры во дворе над шахтой перед сменой». Этюд исполнен в начале августа 1925 г. там же, в яркий солнечный день. В данном случае меня заинтересовала толпа шахтеров, идущих на тяжелые подземные работы бодро и весело, часто с шутками и смехом (стр. 33).

ЗЕНКОВ.

«Сочувствующий».

Мои рисунки, из которых и рис. «Сочувствующий», исполнены в б. Олонецкой губ., ныне Ленинградской, Лодейнопольского уезда в с. Люговицах (по местному «Любичи»).

Цель моих работ—зафиксировать быт настоящего момента, отразить в типах переходное состояние от старого к новому.

Из числа группы молодых людей выделяется молодой крестьянин (нарисованый мною) Василий Васильевич Рябков (сочувствующий) своим серьезным вдумчивым отношением, трезвостью взгляда на все окружающее (стр. 58).

С. М. КАРПОВ.

1. «Вооружение рабочих 2. «Кузница»

Картина «Вооружение рабочих» (я ее называл «Тревога») написана в декабре 1924 г. и в январе 1925 г. (стр. 9).

Картина «Кузница» написана в Самарканде в 1925 г. в октябре месяце (на отдельном листе).

Во всех этих картинах я имел целью передать жизнь так, как я ее видел, или какой она мне представлялась».

В. В. КАРЕВ.

«Поимка колчаковского офицера».

О моей картине «Поимка колчаковского офицера», находящейся в Музее Красной армии и Флота, могу сообщить следующее:

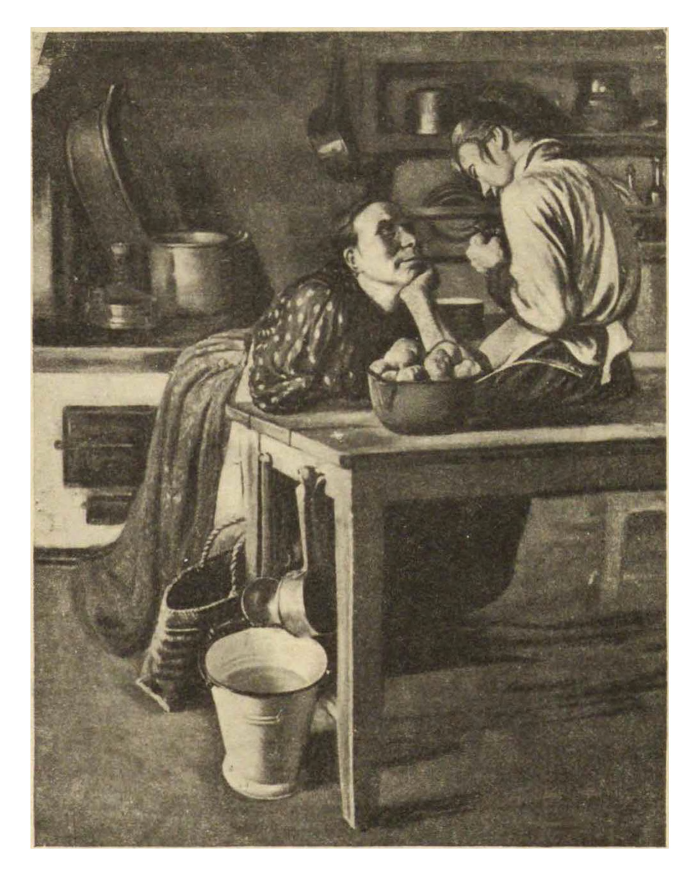
Картина написана в Москве ноябрь — декабрь 1923 г. (VI выст. АХРР).

Цель — отобразить партизанское движение на Алтае, где я жил в то время и был очевидцем этого движения с начала до конца. Мною задумана целая серия, в которой я предполагал дать полное отображение этого весьма сильного и характерного для Сибири движения.

В серию должен был войти ряд произведений на эту тему.

Наблюдая бегство части разгромленной колчаковской армии и отдельных лиц, я видел отчаяние и озлобление бегущих и торжество партизан.

Со стороны живописной я хотел дать возбужденную толпу, морозный сибирский день в живописной группировке людей, горы и лошади, придерживаясь простой правды (стр. 10).



С. В. Рянгина. На кухне.

Е. А. КАЦМАН.

1) «Слушают», 2) «Главком С. С. Каменев», 3) «Учитель, Любивый», 4) «Председатель комитета незаможных селян Иван Зарицкий, 5) Е. Ярославский.

Мои работы — «Слушают», «Председатель комнезама Зарицкий», «Учитель Любивый» — сделаны летом 1925 года на Украине в бедняцком селе Барановке по командировке Совнаркома.

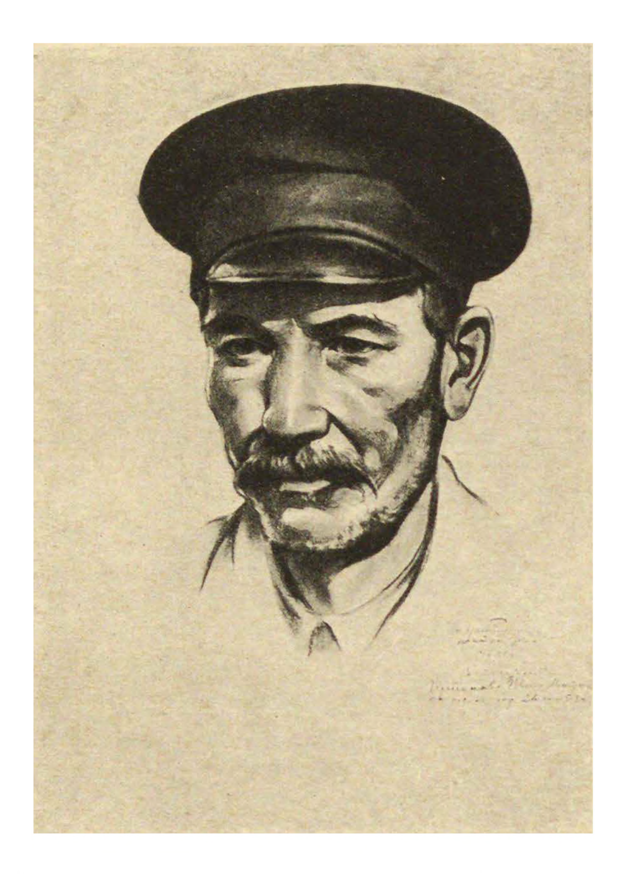
Там, в селе была осуждена комъячейка за уголовные преступления, была сконструирована новая комъячейка, членов которой мне пришлось рисовать.

В работе «Слушают» по середине изображен коммунист, бедняк, безлошадник Нифонт Плетенец.

Он коммунист, умный веселый человек и говорит немного по-французски...

Во время империалистической войны царским правительством он в особом батальоне был отправлен в числе русских войск во Францию.

Когда вспыхнула Октябрьская Революция, он в числе прочих послан был сражаться против Революции, но отказался, за что был сослан в Алжир. Этот солдат ленинской армии вдохновлял меня. В нем видел я возбужденность и героизм Революции. Слева от него — юный Алекса Клименко, развитой, сознательный комсомолец. Справа интересный комсомолец, Андрей Хоха;



Н. Христенко. Герой гражд. войны т. Горшенев.

ему не больше 20 лет, но он два с половиной года среди других коммунистов в кавалерийском отряде сражался против Махно. Он мне сказал: «Я два с половиной года не слезал с лошади».

Изображены они все трое слушающими доклад (на отдельном листе).

«Председатель комитета незаможних селян Иван Зарицкий» — старик коммунист бедняк.

Мне казалось важным показать этого босого в изодранной шляпе председателя бедняков (стр. 29).

«Сельский учитель т. Любивый». Это беспартийный, но близкий революции, человек. Он и его квартира (мы вместе с ним жили), помещение школы — культурный центр села Барановки.

Он участник первого всесоюзного учительского съезда (стр. 28).

Портрет «Главкома С. С. Каменева» нарисован мною осенью 1924 года. Рисунок в размер натуры. Вся фигура и в особенности лицо, а в лице глаза — необыкновенно выразительны. Я бы сказал, что отблески героического реализма есть в облике Главкома. Я это пытался передать.

Рисовал я С. С. Каменева у него на квартире. Сеансов было около двадцати. Позировал он прекрасно (стр. 20).

Портрет Е. Ярославского мною нарисован в 1925 г. Моей задачей было передать облик одного из крупнейших деятелей Революции (стр. 71).

П. Ю. КИСЕЛИС.

1. Тов. «Лигай». 2. «Будущий командир Р.К.К.А. и Ф.».

Воспроизводимые репродукции с моих работ представляют собой этюды, сделанные мною во время заграничного плавания особого отряда нашего Балтфлота («Аврора» и «Комсомолец») в июле — августе 1925 г.

1) Тов. Лигай (рисун. пастельн. каранд.) — кореец, участник гражданской войны на Дальнем Востоке, комсомолец, ныне оканчивает военно-морское училище в Ленинграде и, как будущий командир «Р.К.К.А. и Ф» участвовал в этом заграничном походе в качестве практиканта (стр. 62).

Рисунок—этюд «Будущий командир» к картине «Братание наших военморов» с американскими и французскими военными моряками в Бергене (Норвегия) (стр. 63).

Все эти этюды исполнены «находу», т.-е. как обычно всем нам ахровцам еще приходится работать: героев революции приходится писать» по рассказам очевидцев», деятелей ловить на ходу (за исключением единственного момента в Доме Союзов, на спокойном катафалке, созерцать при помощи бинокля).



Г. Козлов. Башкир-батрак.

П. КОТОВ.

«Бухарские кузнецы».

В этой картине я стремился отразить своеобразную кустарную форму производства, которая так широко развита в Бухаре и по всему Туркестану. Там фабричное производство только еще начинает проникать в жизнь.

Вещь написана в период моего пребывания в Бухаре в августе месяце 1925 г. по командировке ахровцев от Совнаркома СССР (стр. 35).

Н. Г. КОТОВ.

1. «Внутренность юрты».

2. «Шаман».

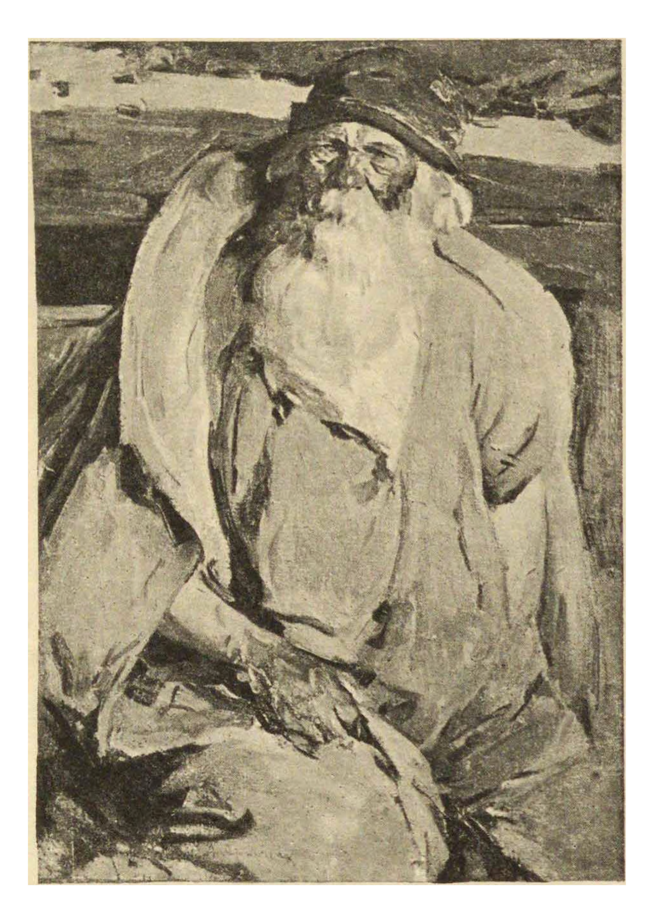
3. «Аэроплан на Алтае».

Все три мои вещи — этюды писаны с натуры. В работах лета 1925 г. я преследовал разные (в каждой работе) задачи с тем расчетом, чтобы они все вместе взятые, взаимно дополняя друг друга, наиболее полно охватывали ряды явлений природы, цвета, светотени, тона, воздуха и т. п.

«Внутренность юрты» — один из последних моих этюдов на Алтае изображает внутренний вид юрты богатого алтайца Димжая Сапогова (бурханиста) на Каирлыке (стр. 21).

«Шаман» Писан в юрте шамана Федора Ютканакова в деревне Айлю. Шаман — служитель религиозного культа алтайцев. В жизни алтайцев до сих пор играет большую роль (стр. 46).

«Аэроплан на Алтае» изображает прилет агит-аэроплана Авиахима «Сибревком» в с. Чемал.



А. Е. Архипов. Старик.

Прилет аэроплана в такую отдаленную трудно доступную область, на долю которой редко выпадают события такого рода, вызвал огромный интерес среди населения.

Аэроплан стоял в Чемале пять дней. За это время многие алтайцы приезжали его смотреть иногда за 200—300 верст. (стр. 47).

Г. КОЗЛОВ.

«Батрак-башкирец».

«Батрак-башкирец» выполнен мною с натуры в гор. Уфе в октябре месяце 1925 г. с Насырова Фатхия, 20 лет, сына бедного крестьянина д. Кольчугино, Стерлитамакского кант. Башреспублики, с 1914 года почти до последнего времени работавшего в качестве батрака.

Осенью 1925 г. он приехал в Уфу для поступления на рабфак, куда был принят.

Кандидат партии (стр. 73).

Б. Д. КОРОЛЕВ.

«Памятник борцам Революции».

(Сооружен в гор. Саратове в период 1924—1925 г. из черного и серого гранита. Открыт 20 декабря 1925 г.)

Памятник «Борцам Революции», сооруженный по инициативе рабочих г. Саратова, отображает движение Революции за 20 лет. Барельефы и каждая сторона гранитных построений постамента (которому я отвел вполне актуальную роль) совместно отображают постепенный рост революционного движения, начиная с единичных баррикадных боев в 1905 году и через Октябрь 1917 года, приведших к современной эпохе революционного строительства. Завершающая памятник гранитная фигура рабочего взята мной в его бытовой обстановке труда, с уверенной бдительностью и твердостью обращающего свой взор на Запад (стр. 37).

Б. М. КУСТОДИЕВ.

«Фейерверк на Неве»

Картина «Праздник на Неве» написана мной в Ленинграде в 1923 году. Изображается народный праздник по случаю II Конгресса III Интернацио-

нала, бывшего в 1921 году в Петрограде. Картину писал по этюдам, сделанным с натуры, с набережной у Эрмитажа. Момент — фейерверк во время грандиозного спектакля на лестнице Биржи; — кругом суда, освещающие прожекторами Биржу и берега Невы с гуляющим народом и почти непрерывными процессиями (стр. 12).


Павлов. Зима.

В. КУЗНЕЦОВ.

1. Герой труда «Вася Бабич»,
2. «Красная армия в 1919 г.».

1. «Герой труда» — по прозвищу «Вася Бабич» (В. М. Бабин) — рисунок углем сделан мною летом 1925 г. в Н. Савдинском заводе Н.-Тагильского округа Уральской области. «Вася Бабич» — рабочий, с рабочим стажем 60 лет. От роду ему 74 года (стр. 59).

Картина «Красная армия в 1919 г.» написана мною в 1922 г. в Ленинграде. Наброски к ней были сделаны мною во время гражданской войны. Картина находится в Музее Красной армии и Флота в Москве. Написана была по заказу Рев.-Военн. Сов. Республики к 5-летию Красной армии.

Моею целью было отразить характер новой революционной армии (стр. 11).

Ф. К. ЛЕХТ.

«Борьба за кость».

Скульптура «Борьба за кость» выполнена мною в 1922 году с целью создания целой серии произведений, отображающих трагические моменты кошмарного голода в Поволжьи в 1922 году. Пока мне удалось вылепить только два эскиза: «Борьба за кость» и «Добыча голодных» (стр. 48).

С. В. МАЛЮТИН.

«Портрет Н. А. Семашко».

Ведя галлерею портретов выдающихся современников с 1912 года я само собою разумеется хотел во что бы ни стало написать портрет В. И. Ленина и сколько ни хлопотал — все было безуспешно.



Р. Фальк. «Фрося».

И уже в 1922 году, будучи в санатории «Серебряный Бор», случайно познакомившись с Н. А. Семашко я не утаил от него моего горя и предложил ему написать с него, Н. А., портрет, который он должен был показать при случае Владимиру Ильичу и, если В. И. найдет это делом, то найдет и время для своего портрета. Но несчастье меня преследовало. По окончании портрета Н. А., Владимира Ильича отправили в Горки на отдых и затем роковая развязка болезни В. И. Ленина...

Задача моя теперь остается все та же, но с расширением ее, т.-е. мне хочется наивозможно более захватить в портретах современную галлерею деятелей Союза ССР, работников искусства и т. д. (стр. 68).

А. МАЛЫГИН.

1. «Пожар Ярославля» и 2. «Славное побоище с Борисом Савинковым».

«Пожар Ярославля» выполнен мною летом 1924 г.; картина «Побоище с Савинковым» начата осенью 1925 г., кончена в январе 1926 г.

Как ярославец, я задался целью зафиксировать небывалое событие с момента основания города (900 лет) и небывалый пожар, уничтоживший почти весь город, бывши сам очевидцем этого уничтожения (стр. 8 и 13).

И. И. МАШКОВ.

«Пляж».

В конце сентября 1925 г. мною был написан Крым — Симеизский мужской лечебный Гос. Наркомздравский пляж.

Целью этой работы сделать по возможности художественный документ с натуры, который бы мог служить, как сработанный материал для композиционной картины.

Пользование целебным Крымом всей трудовой массой СССР является ярким показателем деятельности Советской власти СССР и результатом Великой Октябрьской Революции (стр. 24).

И. А. МЕНДЕЛЕВИЧ.

«В. И. Ленин».

Приступая к изображению В. И. Ленина на второй день смерти величайшего вождя я чувствовал задачу, поставленную перед собой невыполнимой в той степени, в которой требует этого современность.

Удался ли мне этот образ — я не знаю; к огорчению моему кинематографические снимки с Владимира Ильича были так немногочисленны и случайны, что основываться на них вполне — не представлялось возможным.



Н. Б. Терпсихоров. После восстания.

Изучать лицо и фигуру Ильича мы, скульпторы, будем до конца дней своих, и счастлив окажется тот художник, которому удастся создать сложный портрет Ленина. (на отд. листе).

Ф. А. МОДОРОВ.

1. «Кольвинский Самоединский Исполком».

Работа была исполнена на месте в Колве в августе 1925 г. Работники Колвинского Самоединского ВИКА позировали в помещении самого Исполкома.

Председатель ВИК'а т. Манзодей, сидящий на переднем плане, является самым культурным человеком среди самоедов.

Моя задача была — написать с портретным сходством ВИК первого самоединского Исполкома (стр. 50).

2. «Зырянский поэт В. Савинов».

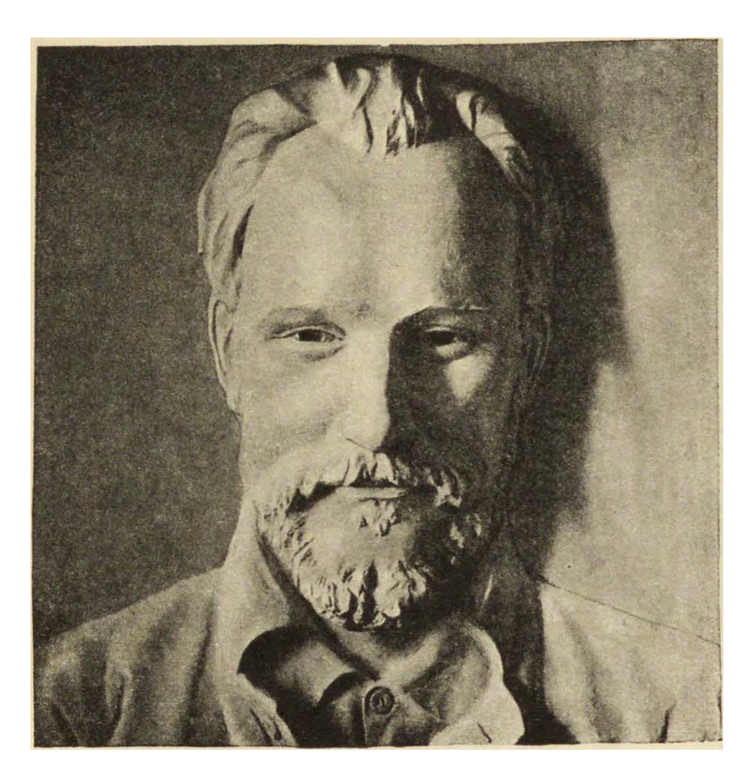
Т. Савинов — редактор областной газеты «Юготуй». Народный поэт. Его стихи и песенки изучаются во всех школах, начиная с р. Вычегды и кончая берегами Ледовитого океана.

Работа исполнялась в июле 1925 г. в гор. Устьсысольске (стр. 51).

Н. НИКОНОВ.

1. «Въезд передового отряда Красной армии в Красноярск».

«Картина «Въезд передового отряда Красной армии в 1920 году в Красноярск», написанная мною в феврале 1923 г. для выставки АХРР «Красная армия»,



Ф. К. Лехт. Тов. Бауман (барельеф).

явилась результатом одного из самых ярких впечатлений моей жизни в Сибири» (стр. 7).

2. «Ссыпка хлеба в Кубанской станице».

«Ссыпка хлеба в Кубанской станице» изображает сцену продажи хлеба казаками Госбанку. Весь материал к картине мною собран во время моей командировки от Совнаркома СССР на Кубань в 1925 г.,— местность, поразившую меня плодородием и крупными веселыми и энергичными людьми (стр. 27).

В. С. ПШЕНИЧНИКОВ.

«Древняя мечеть в Анау».

«Прошлое — учитель будущего» и потому горячка культурно-общественного строительства заставила меня проникнуть в Анау, этот древнейший очаг человеческой культуры — написать ту мечеть, которую еще никто никогда не изображал.

Условия работы ужасные: верст за 12 вокруг ничего живого, кроме диких зверей и змей, жара до 80° и ни капли воды.

Картина написана в командировке 1925 г. (стр. 34).

ПАВЛОВ.

1. «Коксовые печи» 2. «Дома шахтеров».

Задача, которую я себе поставил в этих рисунках как художник, командированный на Донбасс Совнаркомом СССР, имеет цель познакомить будущего зрителя на выставке АХРР с обстановкой жизни и труда этого важного для хозяйства Союза района.

Работал я эти рисунки в ноябре 1925 г. (на отд. листе и стр. 79).

В. Н. ПЕРЕЛЬМАН.

1. «Идущие на смену» 2. «Рабкор».

Мои работы «Идущие на смену» написаны мною осенью 1923 и «Рабкор» в декабре — январе 1924—25 г. г.

Работая в «Рабочей Газете», я сталкивался с пионерскими отрядами группировавшимися вокруг журнала «Юные строители».

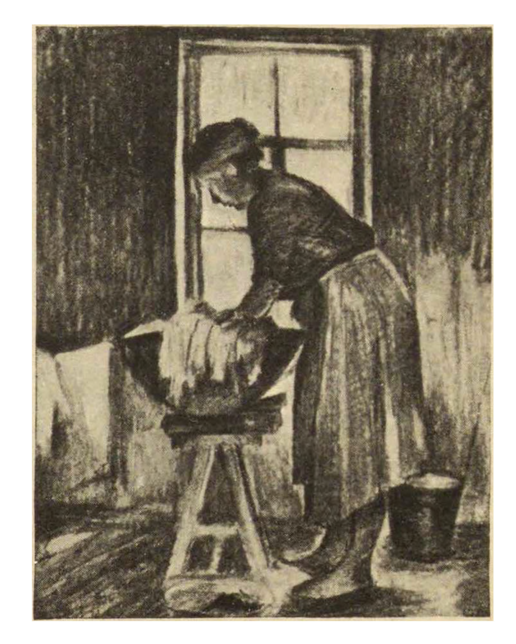
Их чудесная бодрость четкость движений, волевая тренировка, самодисциплина меня влекли к себе. Этой живописной задачи за годы революции никто еще не касался.

Я назвал их «Идущие на смену».

Позировали мне пионеры и вожатый из пионерского отряда при 1-й Образцовой типографии (стр. 45).

«Рабкора» я написал с одного из рабкоров «Рабочей Газеты», который, будучи рабкором, состоял студентом ГИЖ'а (Государственный Институт Журналистики).

Когда я ему объяснил цель моей работы, он чрезвычайно заинтересовался и прекрасно и терпеливо позировал мне. Характерно, что позу он выбрал сам и притащил мне с фабрики Гознака стенную газету «Рабкор», на фоне которой я и написал его.



Б. Зенкевич. Прачка.

Я написал его таким, каким я его почувствовал и мне было чрезвычайно приятно прочесть в статье А. В. Луначарского его правильную характеристику моего «Рабкора».

Моей задачей было затронуть, совершенно не освещенную тему в изобразительном искусстве за годы Революции: дать тип «рабкора» (стр. 44).

П. А. РАДИМОВ.

1. «Свиное стадо».

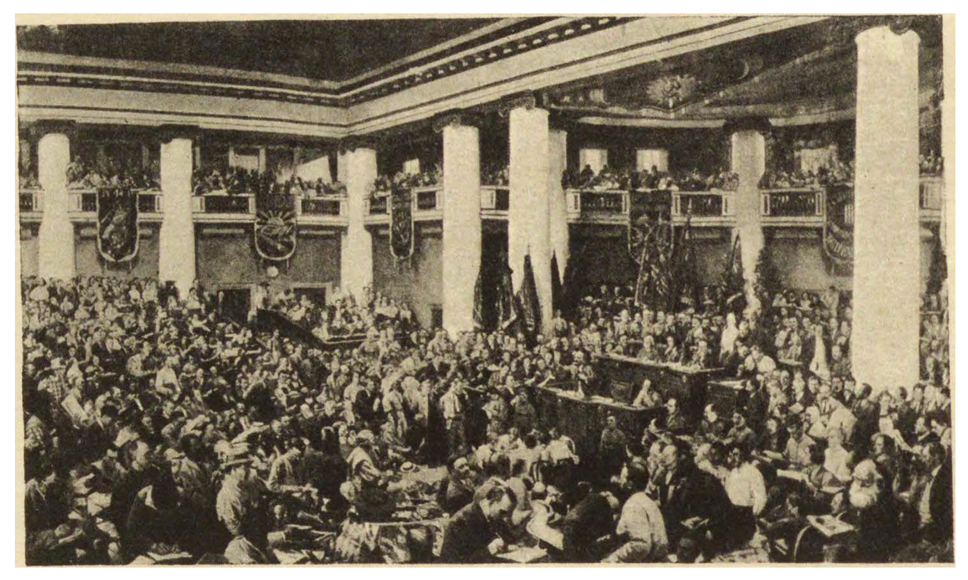
В белой и черной щетине на землю свалилися туши,
Из годовалых свиней редко кто хвост шевельнет,
Уши на глаз напустили, внутро подвернули копытца,
Хрюкнут по разу во сне, в тину зажмут поросят.

(Из стихотв. П. Радимова «Стадо свиней»; стр. 22).

2. «Сборы невесты в Поволжьи».

Картину «Сборы невесты» я писал в деревне Щербаковке под Казанью летом 1925 года. В ряде сел и деревень этой местности сохранились старинные наряды.

Эту-то деревенскую русскую красоту я и хотел передать в своей картине. В осенний праздник я выставлял эту картину в той же деревне Щербаковке на своей выставке и она больше всего понравилась деревенским зрителям, которые весь день грызли семечки около моих картин и обменивались мнениями по поводу выставленных мною 20 полотен. С их замечаниями считаюсь я всегда при своих работах и эти зрители прежде всего нужны для моих картин, в которых я, 15 лет работая год за годом,



И. И. Бродский. „Торжественное открытие II Конгресса Коминтерна“.

хочу представить на полотне (как и в стихах) такой знакомый мне деревенский быт (стр. 23).

РЫЛОВ.

«Старые ели».

Пейзаж написан в августе 1925 года в Новгородской губ., Вытегр. уезда. Главной задачей ставил себе изобразить характер местности. Пейзаж изображает типичную новгородскую равнину с старыми ветвистыми елями, в тихий августовский серый день (стр 60).

В. В. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ.

«Жатва».

«Жатва» написана летом 1925 г. в Тверской губ. в деревне, «Кишарино» Вышневолодского уезда.

Главною целью ставил живописью создать реальный образ человеческого труда в природе на основании своего профессионального опыта.

Хотелось отразить труд современной деревни во время уборки хлеба (стр. 38).

С. В. РЯНГИНА.

1. «На кухне» 2. «Гончары».

Картина «На кухне» (стр. 73) написана художницей в 1924—25 г., а «Гончары» (стр. 39) в октябре 1925 г., когда художница работала в Туркменистане по командировке, данной художникам АХРР'а от Совнаркома СССР.

Д. А. ТОПОРКОВ.

1. «Кули» 2. «Атака».

Кули или, как чаще их называют на Дальнем Востоке «Кулько», я написал во время командировки Совнаркомом на Дальний Восток, летом 1925 г.

потому что это самый бедный и поэтому самый эксплоатируемый слой людей, преимущественно китайцев; хотя последнее время, правда, редко можно встретить «кульку» и русского и даже корейца (стр. 30).

«Атака» — это беглый набросок лошади и человека в быстрой скачке (стр. 56).

Р. ФАЛЬК.

«Фрося».

Девушка из Тамбовской губернии, недавно приехавшая в Москву. Основным моим стремлением было передать с возможной полнотой физическую и психическую сторону модели, посредством реалистического живописного метода (стр. 76).

Н. ХРИСТЕНКО.

«Герой гражданской войны тов. Горшенев».

Тов. Горшенев — железнодорожник, герой гражданской войны. Во время наступления белых и обстрела железнодорож. станции под портом Петровском в Дагестане вывез с горевшей станции из под орудийного огня вместе с двумя другими героями — рабочими поезд со снарядами (стр. 72).

Е. ЧЕПЦОВ.

1. «Шкрабы» 2. «Заседание сельской ячейки».

«Заседание ячейки» написана мною летом 1924 г. в летние месяцы в с. Медвенке, Курск. губ. непосредственно с натуры (стр. 14). Картина «Шкрабы» написана там же этим летом 1925 г., тоже непосредственно с натуры. Эти картины можно так же считать коллективными портретами, т. к. все лица изображены с портретным сходством (на отд. листе).

Б. Н. ЯКОВЛЕВ.

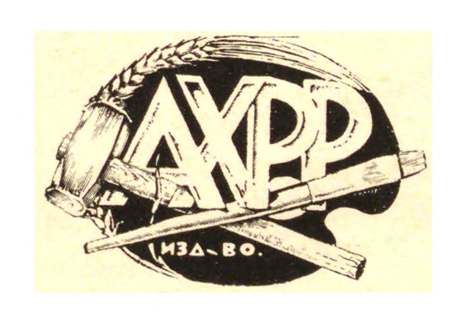
«Медники»

«Медники» мной написаны в октябре 1925 г., когда я был по командировке Совнаркомом СССР в Туркестане.

Н. ШЕСТОПАЛОВ.

«Завод».

Моя картина должна по моей мысли отобразить труд и быт на старом Златоустовском заводе к моменту его перестройки. Время работы — август 1926 г. (стр. 32).



СОДЕРЖАНИЕ.

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ:

ПЕРЕЧЕНЬ ВАЖНЕЙШИХ СОЧИНЕНИЙ, ЦИТИРОВАННЫХ АВТОРОМ.

1. «За новое искусство» — В. Перцев. Изд Всероссийский Пролеткульт. Москва 1925 г.
2. «Ленин и искусство». Изд. «Кубуч». Ленинград, 1926 г.
3. «Пути искусства» — А. В. Луначарский. (Каталог VII выставки АХРР'а. Из-во АХРР. Москва, 1925 г.).
4. «Живопись XVIII века с социальной точки зрения» - Г. В. Плеханова (сборник «Искусство и литература» в марксистском освещении. Часть I. Москва 1924 г. Из-во т-ва «Мир»).
5. «Кризис современного искусства» — И. Иоффе. Ленинград, 1925 г.
6. Крамской, И. Н. — Его жизнь, переписка и худож. критические статьи. СПБ. 1888 г.
7. «Литература и революция» — Л. Д. Троцкий. «Красная Новь». Москва, 1923 г.
8. «Футуризм» — Маринети, Ф. Н. Изд. «Прометей». СПБ, 1914 г.
9. «Как создался АХРР» – Е. А. Кацман. Из-во АХРР. Москва, 1925 г.
10. «Искусство и марксизм» — А. В. Луначарский (из сборника «Вопросы искусства в свете марксизма» ГИЗ Украины. 1925 г.) .
11. Wincent-Wan-Gog. Briefe. Verlag Bruno Kassirer.
12. Декларация АХРР (из каталога VII выст. АХРР'а. Из-во АХРР. Москва, 1925 г.) . . . .

Рисунок обложки и титульного листа выполнен Б. Титовым.
Концовка на 83 стр. работы С. Грузенберга.

Цена 6 р. 50 k.

6 л

Склад издания:
Москва, из-во АХРР.
Кузнецкий пер. 4.,
пом. 29.